

“ESPAÑA EN LOS AÑOS 70 Y 80: UNA VISIÓN CRÍTICA”

II.- Artes



Artículos publicados por:

Demetrio Enrique Brisset

Doctor en Periodismo (Facultad de Ciencias de la Información, UCM – 1988)

GIIAC (UCM/UMA)



Las décadas de los setenta y ochenta del pasado siglo, en España tuvieron gran trascendencia político-social, ya que en ellas transcurrió la etapa final del franquismo y el convulso período de la *Transición* hacia una monarquía parlamentaria. Fueron años de explosión creativa y riesgo para una generación juvenil inconformista, que modelaron una dinámica cultural que fue ampliando las limitadas opciones permitidas.

Al ejercer como periodista *free-lance* o colaborador para numerosas publicaciones que mantenían una línea crítica (*Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Sábado Gráfico*, *Cambio 16*, *Diario 16*, *Hermano Lobo*, *Qué*, *Reseña*, *Criba*), que al soportar una férrea censura política tenían como único espacio para manifestar disconformidad los temas culturales, traté de abordarlos como vehículo para planteamientos opositores. Así me especialicé en antropología (fiestas populares y tradiciones), espectáculos teatrales (especialmente por los grupos independientes), arte de vanguardia, medios de comunicación, antipsiquiatría y fotografía. Cuando era factible, trataba temas claramente políticos, muchos de Francia y Portugal. En cuanto a la firma, utilizaba seudónimos como Enrique Martín, Demetrio Enrique y variantes.

Al ser también fotógrafo, elaboraba artículos donde integraba mis textos e imágenes, obtenidas por gran parte de la Península Ibérica. A punto de cumplirse medio siglo de mis primeros trabajos periodísticos, que tuvieron lugar poco después de mi regreso en marzo de 1971 (tras haberme exiliado en París en septiembre de 1967, abandonando los estudios de periodismo y ciencias físicas), he escaneado una selección de los publicados desde entonces, y los he agrupado por bloques temáticos, dentro de los cuales están organizados por fechas (aunque a veces pueda variar el mes, al no tenerla documentada). He añadido varios trabajos posteriores a 1989, dejando la vertiente de mis fotos publicadas para otra ocasión.

Teniendo en cuenta los condicionantes: censura oficial hasta diciembre de 1977 y censura empresarial para planteamientos socialmente subversivos; el margen de libertad para el periodista en los medios de comunicación de masas era escaso. Por eso había que escribir con doble lectura de significados, ocultando el mensaje bajo una superficie neutra, y eligiendo los temas que pudieran permitirlo. Por otro lado, los jefes de sección y los redactores jefes solían cambiar títulos y entradillas, a menudo por criterios comerciales.

A continuación presento la recopilación de mis artículos, estructurados en tres bloques: **I.- Sociedad y Cultura**, **II.- Artes** y **III.- Fiestas y Rutas**; esperando que ayuden a desvelar aspectos de un período crucial en la transformación de la sociedad hispana.

- Síntesis biográfica del autor: [Investigador en comunicación](#); [Antropólogo](#).

II.- ARTE

II- 1 Artes plásticas

Página

a) Artistas españoles

- 9 - Alberto, panadero y escultor – *Psicodeia*, oct. 1974.
- 10 - Gordillo, variante pop española – *Psicodeia*, nov. 1975.
- 13 - Francis Picabia, iconoclasta que amaba el lujo – *Psicodeia*, marzo 1976.
- 14 - Una persecución real y un falso cadáver: A. Albacete y Demetrio E. - *Gazeta del Arte*, 14-3-1976.
- 16 - Genovés, exilio para sus cuadros – *Gazeta del Arte*, 9-5-1976.
- 18 - Los cuadros de historia del Equipo Realidad – *Diario 16*, 18-3-1977-

b) Artistas extranjeros

- 19 - Las obsesiones del expresionista Emil Nolde – *Psicodeia*, dic. 1974.
- 20 - “Emil Nolde, un expresionista alemán en España” – *Hechos y Dichos*, dic. 1974.
- 22 - George Grosz en España – *Cambio 16*, 7-4-1975.
- 23 - Visión tántrica del ser humano – *Psicodeia*, mayo 1975.
- 24 - Oskar Kokoshka, la consagración de una vieja gloria – *Psicodeia*, julio 1975.
- 26 - Karl Arnold y Louis Soutter coinciden en Madrid – *Psicodeia*, febrero 1976.
- 28 - El carácter de Max Ernst – *Cambio 16*, 19-4-1976.
- 29 - Max Ernst fallece en París – *Psicodeia*, julio 1976.
- 31 - Alberto Giacometti, la escultura de la desolación – *Psicodeia*, oct. 1976.
- 32 - Otto Dix no firmó la paz – *Psicodeia*, nov. 1976.
- 34 - Käthe Kollwitz, pintora del sufrimiento – *Psicodeia*, dic. 1976.
- 35 - Pintura polaca contemporánea: campo de concentración en el Retiro – *Diario 16*, marzo 1977.

c) Encuentros y Bienales

- 36 - “Encuentros de arte de vanguardia en Pamplona: tomadura de pelo” - *Criba*, julio 1972.
- 38 - “Encuentros de Pamplona 1972: miseria de una vanguardia que quiere y no puede o no sabe lo que quiere” - *Cuadernos para el Diálogo*, agosto 1972.

- 40 - "Pamplona, Encuentros 1972" - *L'Art Vivant*, sept. 1972.
- 42 - Las contradicciones del I Encuentro de Arte de Vanguardia en Pamplona – *El Urogallo*, enero 1973.
- 45 - "VIII Bienal Internacional de París: los españoles Equipo Crónica y Alberto Corazón" – *Infomaciones*, 6-12-1973 (en colab. con Tino Calabuig).
- 46 - "La VIII Bienal de París" - *Reseña*, enero 1974 (en colab. con Tino Calabuig).
- 49 - "Las vanguardias en la IX Bienal de París" – *Cambio 16*, 17-11-1975.

d) Movimientos vanguardistas

- 50 - "50 aniversario de DADA: arte, agitación y propaganda" – *Triunfo*, 4-8-1973.
- 53 - "Nueva práctica artística: contra los elementos" - *Cuadernos para el Diálogo*, mayo 1974.
- 54 - "Informe sobre los nuevos comportamientos artísticos" – *Reseña*, junio 1974.
- 61 - "L'Espagne a l'heure des nouveaux comportements artistiques" - *L'Art Vivant*, junio 1974.
- 62 - "Surrealismo, entre la revolución y los sueños" – *Triunfo*, 28-9-1974.
- 69 - "La vanguardia que perdió su primera batalla" - *Cuadernos para el Diálogo*, enero. 1975.
- 71 - "El surrealismo español" - *Psicodeia*, enero 1975.
- 73 - "Los años 20 en candelero: orígenes de la vanguardia española" – *Psicodeia*, feb. 1975.
- 74 - "Los mitos de la pintura re-encarnados" - *Psicodeia*, junio, 1975.
- 76 - "El cubismo, inicios del arte moderno" – *Hechos y Dichos*, agosto 1975.

e) Mundo del Arte

- 78 - "Venta de cuadros, pintores en venta" – *Sábado Gráfico*, nov. 1971.
- 81 - "El puente abstracto de Madrid" – *Criba*, 30-9-1972.
- 82 - "Burlarse del arte con el arte" – *Hechos y Dichos*, abril 1975.
- 84 - "Un viejo nuevo museo para Madrid" - *Psicodeia*, sept. 1975.
- 85 - "Un Museo Español de Arte Contemporáneo que no lo es" – *Cambio 16*, enero 1976.
- 86 - "Pintar para vender: cartelismo publicitario" – *Carta de España*, sept. 1985.

f) Muralismo

- 88 - "Arte en los muros del barrio de Portugalete (Madrid) – *QP*, julio 1975.
- 89 - "El arte en la calle" - *Psicodeia*, feb. 1976.
- 91 - "Los muralistas vuelven a la acción (en Palomeras, Madrid)" - *Cuadernos para el Diálogo*, mayo 1976.
- 92 - Fotos de murales en Madrid – *Ozono*, 1976.
- 93 - Pinturas anónimas en los muros - *Carta de España*, agosto 1978.

g) Varios temas

- 94 - “La renovación artística en el siglo XX” (Texto 1º Bachillerato) – *Santillana*, junio 1975.
- 100- “Pintores *naif*, unos más ingenuos que otros” - *Psicodeia*, junio 1975.
- 102- “El arte en cueros de Alfonso Jiménez” - *Cambio 16*, agosto 1975.
- 103- “El arte contemporáneo en los libros de texto” - *Psicodeia*, agosto 1975.
- 105- “Arte ingenuo en la ermita” - *Carta de España*, marzo 1977.
- 107- “ARCO 84: un panorama” - *Carta de España*, marzo 1984 (falta p. 1).
- 110- La herencia mudéjar en la cultura ibérica - *QP*, agosto 1984.

II- 2 Fotografía

a) Generales

- 113- “La fotografía: ¿arte despreciado?” – *Bellas Artes 71*, dic. 1971.
- 118- “Aproximación a la fotografía deportiva” – *Bellas Artes 72*, marzo 1972.
- 121- “Sobre el montaje fotográfico” – *Bellas Artes 73*, marzo 1973.
- 127- “Auge de la fotografía en las nuevas tendencias plásticas” – *Bellas Artes 74*, marzo 1974.
- 131- “Fotografía: el arte de vender” – *Cambio 16*, 1-3-1976.
- 132- “*Crónica de la luz*, de Publio L. Mondéjar”- *QP*, nov. 1984.

b) Fotógrafos

- 133- “John Heartfield, Dadá político” – *Reseña*, agosto 1973.
- 135- “John Heartfield, l’inventeur maudit du photomontage”- *L’Art Vivant*, dic. 1973.
- 138- “La fotografía contrastada de Ángel Úbeda” (entrev.) – *Bellas Artes 74*, dic. 1974.
- 140- “Sam Haskins, la manzana de Adán”- *Cambio 16*, dic. 1975.
- 141- “Fotomontajes de Jorge Rueda” - *Cuadernos para el Diálogo*, abril 1976.
- 142- “Fotomontajes antinazis de John Heartfield” – *Diario 16*, junio 1976.
- 143- “Las fotos del abonimable Yeti” - *Diario 16*, 9-12-1977.
- 144- “Alfonso: odio la destrucción” (entrev.) – *Carta de España*, sept. 1985.

II- 3 Medios audiovisuales

- 146- Problemática de las emisoras radiofónicas - *Cuadernos para el Diálogo*, sept. 1973.
- 147- Una película de karate transformada por los situacionistas – *Cambio 16*, 3-2-1975.
- 149- El Cine-Club de la Telefónica: exitosas actividades – *QP*, feb. 1975.
- 151- El cine Súper-8 escapa a la censura - *Cambio 16*, 7-7-1975.
- 152- La realidad del cortometraje español – *Reseña*, abril 1979.
- 154- Irrumpe la video-tecnología – *QP*, enero 1984.

- 155- “La agitada vida del autor de ‘Las aventuras del soldado Schweik’” (J. Hasěk) – *El País*, 2-8-1985.
- 156- “El Proceso” de Kafka y Welles: cien años - *Diagonal*, mayo 2015.

II- 4 Teatro

- 157- Informe sobre el teatro español – *Reseña*, mayo 1973 (en colab. con Moisés P. Coterillo).

a) Festivales

- 165- II Festival Mundial de Teatro en Madrid – *Criba*, oct. 1971.
- 166- Teatro político en las Jornadas Internacionales de París – *Criba*, mayo 1972.
- 168- I Festival Internacional de Teatro Independiente (T. Alfil, Madrid) – *Reseña*, enero 1975.
- 172- II Festival Internacional de Teatro Independiente (Madrid y Vitoria) – *Cambio 16*, 6-10-1975.
- 173- Censurado el II Festival Internacional de Teatro Independiente (T. Alfil, Madrid) – *Cambio 16*, oct. 1975.
- 174- Festival de Teatro Independiente de Cuenca – *Cambio 16*, 29-3-1976.
- 175- Mostra paralela de teatro gallego en Vigo – *Ozono*, sept. 1976.

b) Teorías del teatro

- 177- Nuevas localizaciones de las representaciones teatrales – *Letras Nuevas* (Caracas), mayo 1971.
- 182- Nuevas tendencias del actor teatral – *El Urogallo*, enero 1972.
- 185- Las propuestas teatrales de V. E. Meyerhold – *Reseña*, abril 1975.

c) Teatro Experimental extranjero

- 187- El Roy Hart Theatre o la voz liberada – *Criba*, oct 1971.
- 189- “Lantern Magika o la magia del espectáculo”- *Sábado Gráfico*, nov. 1971.
- 191- La Linterna Mágica de Praga – *Criba*, nov. 1971.
- 192- “Marcel Marceau, más mito que artista” (entrevista) – *Criba*, 18-3-1972.
- 195- Encuentro con J. Grotowski en París – *Criba*, 3-6-1972.
- 198- “Los chicanos, una protesta social llevada al teatro”: entrevista a Luis Valdez - *Sábado Gráfico*, junio 1972.
- 202- “Teatro político y colectivo: Enrique Buenaventura en España” (entrev.) – *Cuadernos para el Diálogo*, feb. 1974.
- 204- “Enrique Buenaventura: teatro para el cambio social” – *Reseña*, feb. 1974.
- 207- “Grand Magic Circus, una revolución teatral” – *Reseña*, dic. 1974.
- 210- Teatro Negro de Bratislava – *Reseña*, enero 1975.

- 212- La revolución del Theatre du Soleil – *Cambio 16*, 21-4-1975.
- 214- El Theatre du Soleil y sus obras históricas -- *Reseña*, mayo 1975.
- 215- Tendencias del teatro en el Portugal revolucionario - *Reseña*, junio 1975.
- 216- La herencia teatral de Roy Hart – *Cambio 16*, 2-6-1975.
- 217- La *dinamização* portuguesa: A Comuna y nueva ley del teatro – *Cambio 16*, 19-5-1975.
- 218- “La noche de los asesinos” (J. Triana por Os Cómicos), dirigida por A. Facio en Lisboa – *Cambio 16*, 10-11-1975.

d) Teatro Independiente

- 219- El Teatro Lebrijano y su “Oratorio” triunfan en Madrid - *Sábado Gráfico*, oct. 1971.
- 222- “Quejío”: desmitificador del flamenco comercial - *Criba*, marzo 1972.
- 226- “Paraphernalia de la olla podrida” (M. Romero por Ditirambo) y “La Piedad” (Corral de Comedias de Valladolid), experiencia en el T. Goya - *Reseña*, marzo 1973.
- 229- “La boda de los pequeños burgueses” (B. Brecht por Goliardos) - *Reseña*, junio 1973.
- 231- “La arriesgada aventura del teatro independiente: su historia y evolución, con entrevistas a J. C. Plaza, M. Coronado, A. Facio y Tábanos - *Sábado Gráfico*, feb. 1974.
- 237- Teatro gallego y grupos gallegos de teatro – *Triunfo*, 2-2-1974.
- 238- Los Tábanos: la carpa crítica - *Cuadernos para el Diálogo*, abril 1974.
- 240- “Mambrú se fue a la guerra” (D. Rabe por TEI) - *Reseña*, mayo 1974.
- 243- “Tábanos, Grand Magic Circus espagnol”– *L’Art Vivant*, junio 1974
- 244- “Magnus e hijos” (C. Monti por Rajatabla) - *Reseña*, marzo 1975.
- 246- Orígenes republicanos del teatro independiente – *Cambio 16*, 14-4-1975.
- 247- “Ubú rey” (A. Jarry por Caterva) y “Pasodoble” (M. Romero Esteo por Ditirambo) – *Cambio 16*, 28-7-1975.
- 248- “Los forjadores de imperio” (B. Vian por Imagen 6) – *Cambio 16*, 29-3-1976.
- 249- Manifiesto del Teatro Independiente en Cuenca - *Cuadernos para el Diálogo*, 10-4-1976.
- 250- Cooperativa de actores alquilan el Teatro Arniches - *Cambio 16*, 12-4-1976.
- 251- “Ratas y rateros” (basado en J. Teixidor, por GIT de Colombia) - *Cambio 16*, 12-4-1976.
- 252- TEI, antes y después del Pequeño Teatro – *Ozono*, agosto 1976.
- 255- “Cándido” (Voltaire por TEI) – *Ozono*, sept. 1976.
- 257- El teatro en los barrios – *QP*, oct. 1976.
- 258- Nace el teatro obrero – *Diario 16*, 25-1-1977.
- 259- El teatro en la calle – *QP*, sept.1984.

e) Teatro Comercial

- 263- Actor español en el mundo kafkiano: entrevista a J. L. Gómez – *Criba*, nov. 1971.
- 264- “De la Yerma de García Lorca a la Yerma de la Gran máquina” – *Criba*, dic. 1971.
- 266- “Estalló en Madrid la revolución de las mujeres (en la obra ‘Lysistrata’)” - *Sábado Gráfico*, abril 1972.
- 269- Las vacaciones teatrales – *Criba*, agosto 1972.
- 270- Informe para una academia (Kafka-J. L. Gómez) – *L’Art Vivant*, sept. 1972.
- 271- “Arniches super-star” (creación colectiva sobre textos de Arniches) – *Reseña*, julio 1973.
- 274- “Los acreedores” de August Strindberg - *Reseña*, enero 1974.
- 276- “El rehén” de Brendan Behan - *Reseña*, feb. 1974.
- 279- “La Murga” de Alfonso Jiménez y Paco Días, dir. Gerardo Malla - *Reseña*, abril 1974.
- 282- Huelga nacional de actores – *Hechos y Dichos*, marzo 1975.
- 284- Entrevista al director Lino Britto – *Cambio 16*, junio 1975.
- 285- “Equus” de Peter Schaffer, primer desnudo masculino en escena - *Cambio 16*, 27-10-1975.
- 286- Éxito de *Godspell* y su productor Manuel Collado - *Cambio 16*, nov. 1975.
- 286- Las funciones más taquilleras de la temporada - *Cambio 16*, dic. 1975.
- 287- Crónica teatral del candente año 1975 - *Cambio 16*, 29-12-1975.
- 291- “El irresistible decorado del Equipo Crónica para Arturo Ui” – *Gazeta del Arte*, 7-3-1976.
- 293- “Paco Nieva, ¿furioso o solamente enfadado?” – *Ozono*, mayo 1976.

II- 5 Otros espectáculos

- 294- La necesaria renovación del circo – *Criba*, enero 1972.
- 295- El padre de los *happenings*: John Cage - *Criba*, sept. 1972.
- 298- Ballet sobre el asfalto en las fiestas de La Ventilla – *Diario 16*, 26-7-1977.
- 299- La Orquesta de Música Andalusí de Tetuán toca con Lole y Manuel en Granada - *Cambio 16*, 29-6-1980.
- 300- Resucita la zarzuela: éxito de su antología en el Teatro de la Zarzuela de Madrid - *Carta de España*, agosto 1983 (falta ult.pág.).

Alberto, panadero de Toledo y escultor de España

UNO de los centros que ofrecen mayor interés para el aficionado al arte en Madrid es la "Fundación Alberto" (1), inaugurada hace unos meses para permitir que el público español conozca la obra de uno de nuestros mejores escultores contemporáneos.

Su cariño en el tratamiento humanizado de la naturaleza, en la referencia a personajes populares y en la exaltación de la vida, se expresó a través de técnicas formalmente innovadoras, en un difícil equilibrio entre la abstracción y el realismo.

Alberto Sánchez (que siempre firmará "Alberto") fue un insólito caso de amor al arte, y de vocación; y su biografía es un bello ejemplo de honestidad consigo mismo y con su pueblo.

Nacido en Toledo en 1895, su padre era panadero y su madre, hija de campesinos, había sido sirvienta. En su infancia fue, sucesivamente, porquerizo, repartidor de pan y aprendiz de cerrajero. A los doce años se traslada a Madrid, trabajando de aprendiz de zapatero y luego de escultor, sin saber leer. Fueron años de dolor y desesperación, en los que se había definido su atracción por la escultura, pero no se podía dedicar a ella.

Después de cumplir sus tres años de servicio militar en Melilla, regresa a Madrid para trabajar como panadero en una tahona, combinando el trabajo con el dibujo en su tiempo libre, sin apenas descansar. En esta época fue descrito así: "De tanto vivir metido en sí mismo, el escultor Alberto tiene un aire huraño y selvático. Es flaco y alto. La piel, pegada a los huesos. Sus ojos hundidos, pequeños, negros y brillantes, y la nariz larga y afilada, recuerdan al águila."

Al presentar algunas esculturas en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, fue descubierto por numerosos intelectuales que solicitaron a la Diputación de Toledo que le pasara una pensión para poderse dedicar íntegramente a las actividades artísticas. En 1926, concedida la subvención, pasa de ser obrero manual a artista profesional. Realiza decorados teatrales, dibujos satíricos y esculturas de corte surrealista. Sin buscar la representación fi-

gurativa, sus obras resultaban familiares por el uso de elementos propios de la naturaleza, mostrando —más allá del contorno aparente— el sabor y el gusto, el olor y el sonido.

"Yo quería hacer un arte revolucionario que reflejase una nueva vida social..., me dediqué a dibujar con pasión, de la mañana a la noche... esos dibujos, fragmentados, eran trozos de caballos, de mujeres, de animales, mezclados con montes, campos, trozos de maquinaria." En compañía de Benjamín Palencia funda en 1927 la "Escuela de Vallecas". "Llegamos a la conclusión de que para nosotros no existía el color, sino las calidades de la materia... queríamos llegar a la sobriedad y la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla. Era, en el fondo, un movimiento equiparable a lo que en tiempos fueron los impresionistas... En contraste con el mundo desgarrado de la ciudad, los campos abiertos de Vallecas me llenaban de felicidad. Yo deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abierto... Por eso considero que mi arte busca la vida" (2).

Su gran innovación fue utilizar las formas propias de la escultura abstracta para buscar una relación casi primitiva con la naturaleza en la que el trabajo humano tuviese una función positiva y creadora.

Al comenzar la Guerra Civil, empuñó un fusil y se fue voluntario al frente del Guadarrama, para pasar luego al Quinto Regimiento. El Gobierno de la República le envió como profesor de dibujo a Valencia, y en 1938 lo mandan a Moscú. Desde entonces vivió exilado en la URSS, trabajando como escenógrafo y perfeccionando su técnica escultórica, con materiales nuevos. Tenía una tremenda ilusión por volver a España. Incluso en el lecho de muerte, en 1962, tarareaba viejas canciones populares toledanas.

Hasta 1970 apenas se tuvieron noticias de su obra aquí en España. La exposición antológica de la D. G. Bellas Artes en ese año significó su descubrimiento nacional. Y ahora la "Fundación Alberto" permanente en Madrid, junto con una muestra itinerante por provincias, permiten un contacto directo y pausado con él.



(1) Academia 7, Madrid.

(2) De una conferencia dada por Alberto en el año 1960.

psicodeia

psicología de hoy

Año II • N.º 19
Precio: 100 ptas.

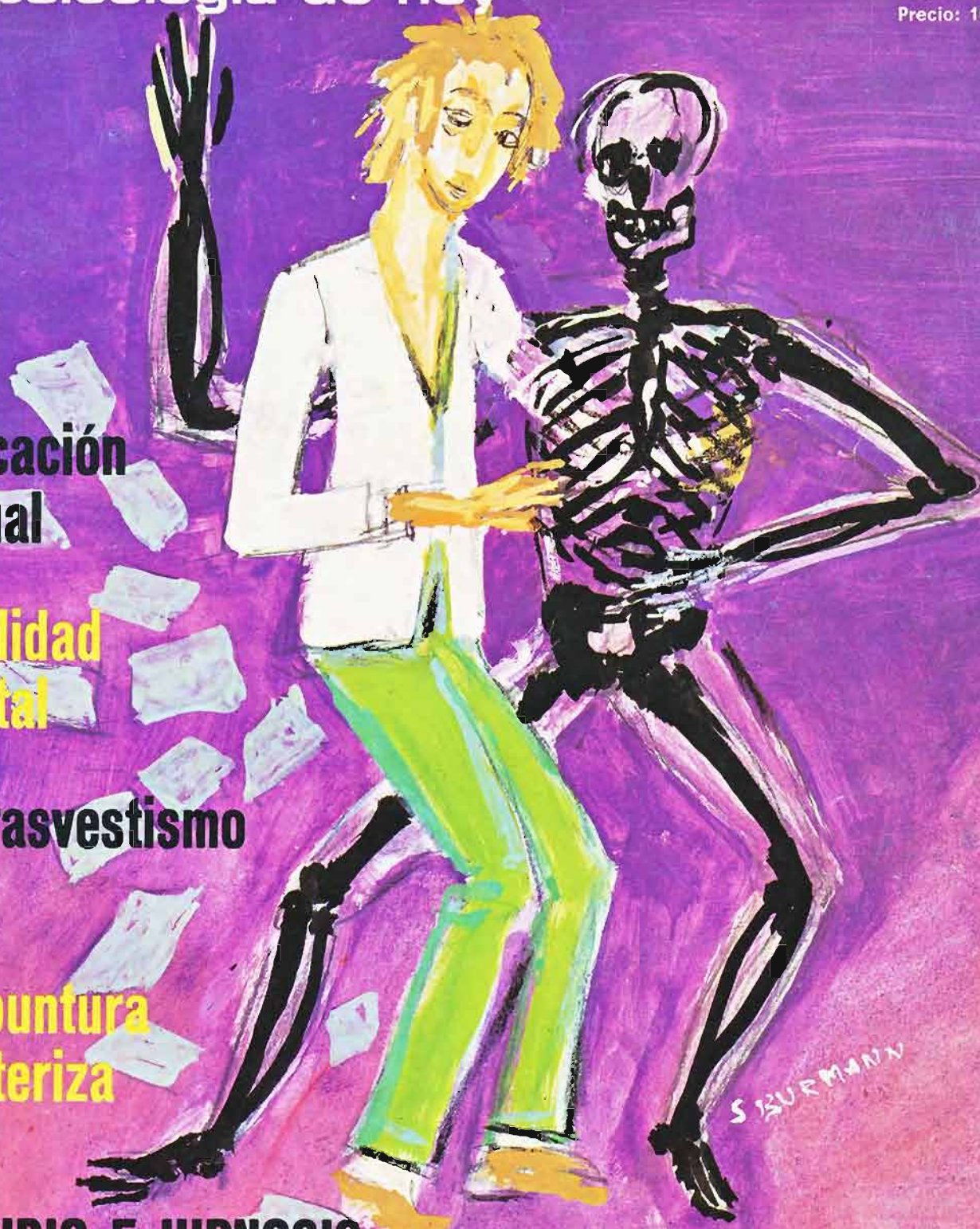
**Educación
sexual**

**Debilidad
mental**

El travestismo

**La
acupuntura
fronteriza**

SUICIDIO E HIPNOSIS

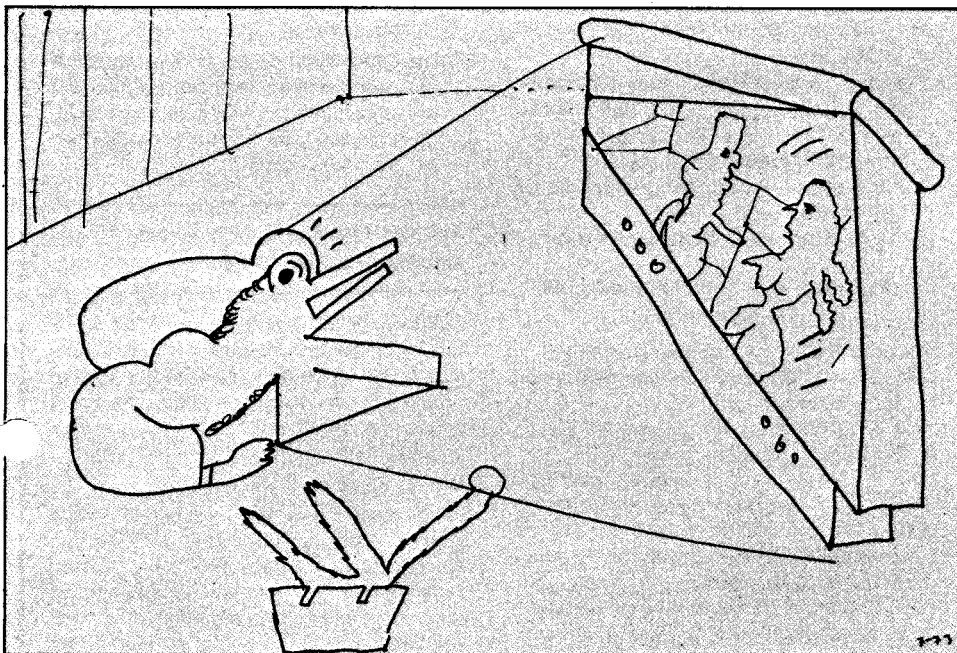


Gordillo, la variante "pop" española

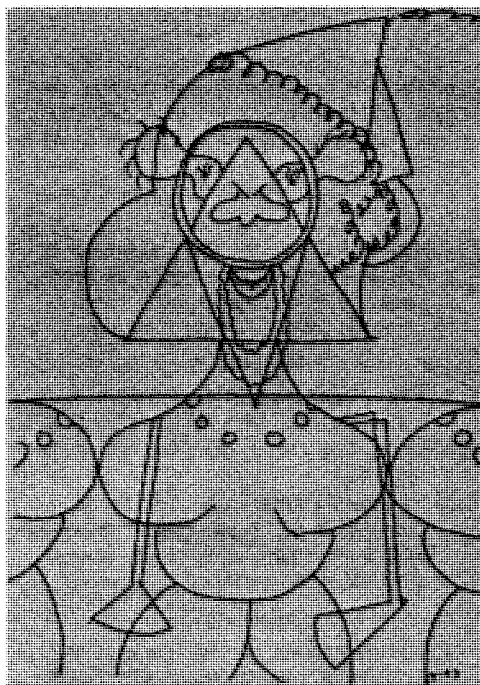
DESPUES de unos pocos años de fulgor, de "estar de moda", resulta que el estilo de pintura "pop" ha desaparecido sin apenas dejar continuadores en el terreno de la plástica, aunque siga invadiendo esos campos de la subcultura como son la publicidad, los comics y las portadas de discos. Al exponer por todo lo grande en Madrid, nada menos que en tres galerías al mismo tiempo (en las galerías Vandrés, Edurne y Buades), Luis Gordillo, considerado como el primero y uno de los pocos pintores "pop" que en España han sido, nos permite hablar un poco sobre el fenómeno "pop" en España y su obra en particular.

Nacido el movimiento en la década de los 60 en los Estados Unidos, su universo mental se componía de una serie de elementos que formaban parte integrante de la cultura de un país super-desarrollado en el que los mecanismos publicitarios y de consumo habían invadido, incluso las parcelas de la vida privada de sus ciudadanos. Avalancha de imágenes provenientes de los mass-media; predominio del mensaje visual sobre los otros códigos lingüísticos; reiteración de la idea; redundancias; conversión de lo ilusorio y espectacular en norma de comportamiento a la que se tiende inconscientemente. La presión publicitaria, con su aprovechamiento de mitos populares, abocó a muchos artistas a elevar sus métodos a la categoría de obras de arte. Así se admiró a la botella de Coca-Cola y a la lata de sopas Campbell. Los avances en las nuevas formas de reproducción (xerigrafía, foto-montaje) fueron utilizados para la "masificación" de las obras de arte.

Esta respuesta de crear obras que asimilaran las técnicas publicitarias y amplificasen hasta el absurdo la mecánica consumista, en España no podía surgir espontáneamente por el estadio, aún de sub-desarrollo, en el que nos hallábamos. Hubo gente que sí aprovechó las técnicas publicitarias, pero sus temas eran críticos y sus elementos revulsivos. Este es un poco el caso del "Equipo Crónica" y de Fernando Somoza. Respecto a Luis Gordillo, nacido en 1934, después de una etapa inicial informalista, se registra su exploración por



el "pop art" hacia 1963, apropiándose de los lenguajes convencionales de los mass-media. Surge entonces su serie de "cabezas" o retratos deformados imaginarios que han permanecido en el centro de su creación posterior. Con ellas intentaba "crear un antídoto mágico contra la dispersión de una personalidad; una representación, aunque fuera simbólica, de mi atención por problemas psíquicos". Esta atención especial suya se debía a una etapa personal problemática, en la que seguía un tratamiento psicoanalítico. Encontraba una obsesión ordenadora de la psique, que pasaba de series magmáticas casi entroncadas con una estética informal a una serie cada vez más ordenada". A continuación, deriva hacia el geometrismo, para re-encontrar hacia 1967 al ser humano con sus series de "hombres-máquinas". "Siempre me encuentro dividido entre dos elementos: lo racional y lo sentimental. Si me inclino abiertamente por lo primero, especialmente en arte, tengo la angustiosa sensación de que además de aceptar un mundo tecnificado en que todo se ha sacrificado a la ciencia, mi ser más auténtico no se expresa debidamente. ¿Cómo y en dónde expresar las angustias, las sensaciones irregulares que un mundo tan imperfecto tiene que producir necesariamente? Si me inclino por lo sentimental, al momento me siento terriblemente culpable 'el sumo pecado de irracionalismo, en un



mundo en el que todo debe sacrificarse al realismo de la producción." Esta contradicción siguió afectándole, llevándole alternativamente de un polo al otro.

Ya en la década de los setenta, da paso a una vertiente de énfasis sobre lo ridículo (con unos personajes lastimosos y bufonescos, llenos de colorines, flotando en una especie de estupidez banal) y de manejos

intencionados de los mensajes escondidos en fotos de prensa o familiares, dentro de su vulgaridad refinada. La mezcla de foto y dibujo, la repetición de elementos, la búsqueda de lo extraño dentro de lo normal, son características de su reciente producción, tal como él mismo describe: "En esta obra partí de una postal en color de un encantador niño americano y fui realizando en papeles del mismo tamaño versiones dibujísticas de mis impresiones ante el modelo elegido... Posteriormente me planteé cómo organizar todo el conjunto teniendo en cuenta que debía quedar claro el proceso que había seguido, hacer evidente la relación modelo-versiones y evitar el riesgo de la monotonía en la repetición. Realicé fotocopias de la postal y empecé a organizar el conjunto seriada pero rítmicamente, introduciendo espacios vacíos, transformaciones en las fotos y líneas con carácter compositivo suplementario. El conjunto lo pegué en un tablero. En esta otra obra actué de forma parecida: esta vez el objeto a comentar era una foto tomada de la prensa en la que aparecía un implicado del Watergate con su mujer a la salida de uno de los juicios de que fue objeto. Más que el sentido político de la pareja, lo que me interesó era su simbolismo social: protagonista-víctima, pareja hombre-mujer enredada en las miles de redecillas con que el entorno la envuelve, impacto psicológico de los rostros ante un hecho que es político, pero que también lo es privado, etc. Sentí tan significativa y elocuente la imagen que rápidamente me brotó toda una serie de versiones que ordené con un sistema parecido al anterior."

Creo que esta explicación que da Gordillo de su método de trabajo resulta ampliamente reveladora. Poco a poco ha ido prescindiendo del color y los problemas cromáticos, para fijarse en la dualidad fondo-forma y en el ritmo de la repetición. Sus últimas obras contienen una agresividad soterrada, aparentemente diluida por los juegos entre imagen en positivo-imagen en negativo monocromas, de tonos grises, con esporádicas apariciones de segmentos de vivo color que no hacen más que destacar la «miseria anímica» del conjunto. Quizás le perjudique la rapidez del trazo y la poca importancia que da al dibujo, pero su fuerza consigue superar tales deficiencias.

PICABIA, UN ICONOCLASTA QUE AMABA EL LUJO

"**T**ODO cuadro debe ser absurdo e inútil" había dicho con su aire de provocador vestido de impecable smoking Francis Picabia. La exposición retrospectiva que se le dedicó en el Grand Palais de París (verdadero templo para consagrados) hace unos meses sirvió para el perfecto conocimiento público de una de las figuras artísticas más contradictorias de nuestro siglo.

Nacido en París en 1879 de padre cubano —diplomático— y madre de la burguesía francesa, su fortuna familiar le permitió despreocuparse por las exigencias económicas. Se inició en la pintura como impresionista, dejando muestras de un buen oficio en su primera etapa. Después de un "flirt" con el cubismo ("He sentido la pintura como un objeto de pasión, mis cuadros son actos de amor", diría Picabia) entabla una amistad que no se enfriaría a lo largo de toda su vida con Marcel Duchamp y se marcha a Nueva York.

Allí introduce máquinas y textos en sus composiciones abstractas de colores planos. Los títulos asombran por su contenido esotérico —del tipo «Vuelvo a ver en el recuerdo a mi querida Udnie»—, siendo así que los sacaba del diccionario Larousse en sus ejemplos para explicar el uso de frases extranjeras. Este afán por falsificar la apariencia será una de sus constantes. Mientras dibuja con tremenda precisión unas máquinas enigmáticas e irreales, se lanza a "una tormenta de sexualidad, jazz y alcohol", que le produce una grave depresión nerviosa que trata de superar instalándose en Barcelona en 1916.

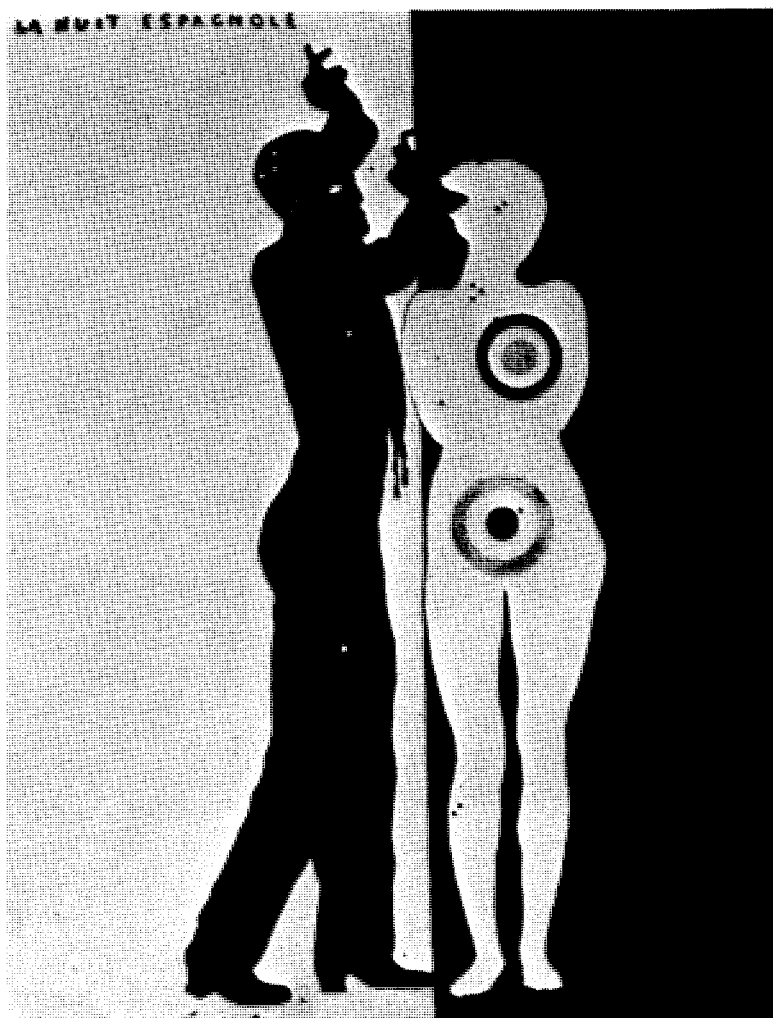
En su etapa barcelonesa edita una revista explosiva titulada «391» en la que publica textos poéticos, obra gráfica y comentarios polémicos. Sin duda sus afirmaciones, que "La moral es la espina dorsal de los imbéciles, lo contrario de la felicidad" o "¿Para qué serviría una iglesia si no fuera la tumba de Dios?", le debían ocasionar la enemistad de los bien-pensantes. Seguía en estrecho contacto con la vanguardia neoyorquina para la que el cubismo y el expresionismo no eran más que fósiles despreciables.

Otra depresión le lleva a una clínica suiza de 1918. Abandona la pintura por la literatura hasta que contacta con Tristan Tzara, el líder del grupo Dada de Zurich. Desde su encuentro personal en 1919, comienza su etapa dadaísta espectacular en la que no cesaría de armar escándalos con sus obras en exposiciones tanto oficiales como independientes.

En 1920 se constituye en torno suyo y de Tzara el grupo Dada de París, que contribuye a financiar. Su «Manifiesto Caníbal», leído por Brèton en un acto en el Teatro de l'Oeuvre, es uno de sus textos más lúcidos: "Levantaos delante de Dada que representa la vida y que os acusa de amar cualquier cosa por snobismo desde el momento en que cueste caro... Dada no es nada, como vuestras esperanzas, paraísos, ídolos, hombres políticos, héroes, artistas, religiosos... Silbad, gritad, dadme una paliza ¿y después?, todavía os diré que sois unos mantas. Dentro de tres meses os venderemos, mis amigos y yo, nuestros cuadros por algunos francos."

Al año siguiente rompe con los dadaístas para continuar aislado su campaña de provocaciones, cada vez más digeribles por sus odiados burgueses (a pesar de serlo él mismo). Es autor, junto con Satie, del ballet «Rêlache» cuya parte cinematográfica «Entr'acte», rodada por Clair, será una de las joyas del cine vanguardista.

Se aplica frenéticamente a luchar contra el aburrimiento asistiendo a fiestas, concursos, competiciones automovilísticas. Obsesionado por la velocidad y la mecánica llegó a comprar 127 coches de lujo, que casi nunca usó más de unos meses. Se convierte en un defensor del gasto estéril y una de las columnas de la vida mundana en el Cannes de fines de los veinte y todos los treinta. Sus series de parejas monstruosas (era un Don Juan) y collages con palillos, botones, plumas, etc., son seguidas por dibujos académicos que imitan el impresionismo. Al ser condecorado con la Legión de Honor en 1933 es definitivamente recuperado. Entre yates y fiestas pasa sus últimos años, hasta la muerte en 1953. Sólo le habían entusiasmado dos autores: Nietzsche y Stirner, y se había burlado de todos al volante de su coche último modelo. Pasó por el arte como un nómada que atraviesa países y ciudades.





«UN ciudadano puso en conocimiento de un agente de la policía municipal que en la acera de la calle Hernán Cortés, frente al número 5, se hallaba un hombre tendido en el suelo, al parecer cadáver. El agente trató de comprobar su estado, advirtiéndole que se trataba de un muñeco, probablemente obra de algún artista fallero, con tanta perfección que daba la impresión de tratarse de un auténtico cuerpo humano. Se cree que fue colocado expresamente para llamar la atención.» Esta noticia publicada en la sección de sucesos locales del periódico valenciano «Las Provincias» el 25 de febrero pasado, junto a otras similares que aparecieron el mismo día en el otro periódico local y se difundieron por una emisora de radio valenciana y una airada carta al director de «Las Provincias», que relaciona ese hecho con otras apariciones del muñeco-cadáver en un puente del Turia, calificándolo de «provocaciones pseudo-artísticas», son consecuencias públicas de una de las acciones efectuadas para nuestra exposición en el Colegio de Arquitectos de Valencia.

La exposición está estructurada en dos partes. La primera consiste en una acción que realizamos con personajes reales (tres hombres) en un lugar público (la plaza del Callao de Madrid) a mediados de diciembre. Al espectador se le ofrece una documentación general sobre las circunstancias en las que se desarrollaba la acción: plano detallado de la zona; su aspecto a través de cartas postales; fotos, a primera vista sin conexión mutua, de diversos aspectos del entorno urbano existente en ese momento; reproducción a tamaño reducido de todas las fotografías que tomamos.

Clavadas a los paneles se presentan varias series de fotos que recrean la acción de forma distinta. En una se describe la acción según un discurso narrativo tradicional, con un juego de planos y secuencias en el estilo de las películas de Hollywood de su época dorada. Dos personajes (con gabardina y expresión autoritaria) encuentran en la plaza a otro (de apariencia normal) y lo persiguen hasta atraparlo. Las fotos triviales de la documentación adquieren un nuevo sentido si el espectador vuelve a ellas después de seguir la historia, pues en todas se muestra a los tres personajes, perdidos entre el tráfico y la masa de peatones, en diversas etapas de la persecución.

Otra serie consiste en una interpretación manual sobre numerosas fotos destacando con colores distintos al elemento A (los dos persecutores) y al B (el perseguido). Así se les identifica en cada foto y se les sigue en su recorrido. En unos papeles vegetales que acompañan las fotos se muestra únicamente a los personajes y la distancia que los separa, con abstracción de todo su entorno.

Una persecución real y un

Un fotógrafo (Demetrio Enrique) y un pintor (Alfouso Albacete) han realizado una experiencia conjunta que entra de lleno en lo que se conoce como arte conceptual. La técnica del fotomontaje, la pintura sobre fotografía, han sido el punto de partida para una acción artística que ha culminado en plena calle en Valencia. Enrique y Albacete escriben ahora sobre su experiencia que pretende ser «un ejercicio de conocimiento activo y creativo y por ello un acercamiento a la realidad».

La última serie se basa en manipulaciones muy evidentes de las fotos originales. A través de fotomontajes que cambian los anuncios de películas expuestas en las carteleras por otras imágenes que proceden de la persecución o que presentan a los personajes en un ambiente completamente extraño a la plaza, y de un tratamiento pictórico que elimina o añade fondos y elementos, se procede a una descontextualización del material de partida.

La segunda parte de la exposición es un audiovisual. El sonido grabado es una mezcla de sirenas, aullidos, locutores de telediario, música de varios estilos y golpes diferenciados. Las diapositivas, que se proyectan en una cámara oscura al fondo de la sala en medio de la que está tirado el muñeco ensangrentado, corresponden a la acción localizada en Valencia. El muñeco se vistió con la misma ropa que el perseguido de la acción de Callao y fue depositado en varios puntos céntricos de la ciudad (entrada a la plaza Redonda, paseo de la Alameda, escalinata del Puente del Mar y en la orilla del río como si hubiera caído del puente) y en dos ámbitos culturales (la entrada del mismo Colegio de Arquitectos, que originó la denuncia al Ayuntamiento y la visita de la guardia municipal para pedir el permiso que autorizara «dejar un muñeco en la calle», y el interior de la galería Punto —donde exponía Albacete sus pinturas— en un «happening» en el que un perro mordía un muñeco).

Esta acción está unida, pues, a la de Madrid por el cadáver del perseguido y la amplia en el sentido de que es un «objeto de arte» el personaje inmerso en un medio real, la calle. Varias de las fotografías obtenidas de esta acción fueron luego llevadas al mismo lugar en el que se realizaron y se entregaron a los que pasaban por allí y se pegaron en los muros, fotografiándose de nuevo «la representación y el documento de la representación».

Otro material que se incluye en la exposición son las noticias sobre las acciones publicadas en la sección de sucesos de los periódicos locales, que pasan así a formar parte del mismo hecho al que aluden. Unas fotos de locutores de telediario tiradas por el suelo y unos papellitos con dos citas de Bertold Brecht: «Surgen nuevos problemas y requieren nuevos métodos, la realidad se modifica; para representarla, debe cambiar el modo de descripción» y «Hay que buscar medios según el fin», que se repartían como si fueran pañuelos, completaban el conjunto. Al terminar en Valencia, el 10 de marzo, la exposición recorrerá varios pueblos de la zona, en los que se invitará a quien quiera a realizar alguna acción conectada con las nuestras y añadirla como documento local. La estructura abierta, acumulativa, de la obra lo permite.

BASE DE PARTIDA TEORICA

Para nosotros cualquier manifestación artística que se formule un acercamiento o replanteamiento de la realidad —la única que nos motiva e interesa—, tropieza siempre con el problema de que la más pequeña parcela de ésta es tan compleja que una sola imagen o colección de imágenes es insuficiente para conocerla.

En un primer nivel existe la posibilidad para el artista o técnico en los medios de expresión de marcar los temas y por medio de los instrumentos a su alcance (fragmentos, representaciones) ACUMULAR el máximo de elementos posibles sobre el tema que se trata.

La puesta de manifiesto de los medios con que se ha llevado a cabo el proceso intenta evitar una fetichización de los resultados.

Respecto a la imagen, su fuerza, su función comunicativa, quizá dependa en mayor medida de los elemen-



falso cadáver

tos que la integran que de las circunstancias físicas —objetivas— en las que se basa. Una muy evidente manipulación de la imagen puede conseguir con facilidad dos objetivos: capturar el interés del espectador y cuestionar su concepción de la realidad social.

En nuestro trabajo hemos partido de temas de la calle (accidentes-incidentes) componentes anormales, pero continuos, de la realidad cotidiana y muy a menudo enmascarados o pasados por alto. Al simultaneizar distintas técnicas y niveles de representación de las acciones y de los lugares en que se desarrollan, se crean superposiciones que requieren una nueva lectura. Mientras más nueva sea, más fuerte será el impacto en el espectador y más probable su acercamiento crítico.

En resumidas cuentas, no pretendemos que este proceso icónico sirva como modelo, basta con que sea un ejercicio de conocimiento activo y creativo y por ello un acercamiento a la realidad a través de la imagen.

Las posibles consecuencias sociológicas de las acciones callejeras que hemos realizado —aislamiento del perseguido respecto de todos quienes le rodeaban, que no percibían su drama; miedo a acercarse y tratar de ayudar al muñeco-cadáver para no tener que inmiscuirse en algo que podía no ser agradable; agresividad de los espectadores que se daban cuenta de la escenificación, perturbados en su deambular apacible por la aparición de un signo trágico; rechazo de la salida del objeto artístico de su anquilosado pedestal en la galería a la calle— pueden aularse a partir de los documentos obtenidos. Esta es otra posible vía de conocimiento.



GAZETA DEL ARTE
SEMANAL

GAZETA DEL ARTE

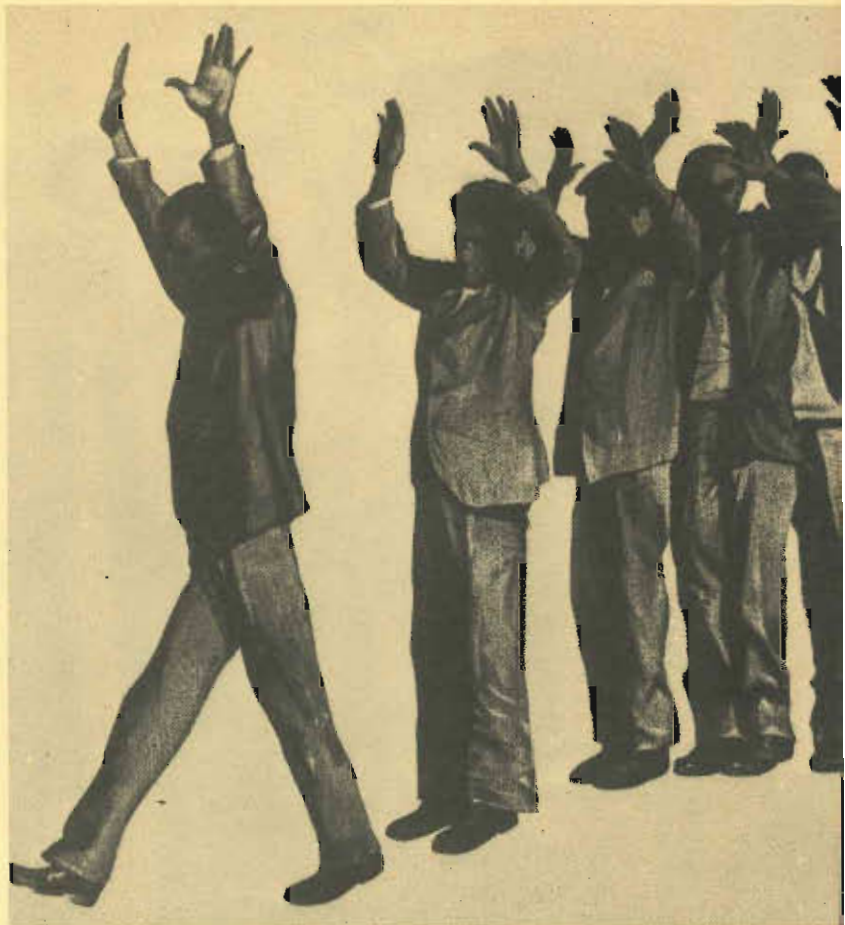
exposiciones y subastas

Año IV - Número 75 - Revista semanal

9 mayo 1976 - 50 pesetas



JUAN GENOVES: EXILIO PARA SUS CUADROS ☐
LA IMPOSIBLE EXPOSICION DE FRANCIS BACON
ARTE BRUTO, ARTE AL MARGEN DE LAS NORMAS
ADAMI: PINTURA EN PROSA ☐ **SANSEGUNDO** ☐



GENOVÉS: EXILIO PARA SUS CUADROS

DURANTE varios meses, la producción más reciente de Juan Genovés va a ser expuesta en diversas capitales europeas. Estas obras, que se pueden colocar entre lo mejor de su trabajo, no podrán ser vistas por el público español. Esta es una más de las contradicciones a las que deben enfrentarse los artistas que, como Genovés, intentan ser testigos de su época.

Desde el ya lejano 1965, en que Genovés se dio a conocer con sus imágenes de manifestaciones reprimidas violentamente por un poder lejano y absolutista, con una técnica deudora de la foto y la cinematografía, han sido muy escasas las ocasiones para entablar un contacto directo entre el artista y los miembros de su sociedad. Esta obligada separación repercute en que la idea general que se tiene sobre la pintura de Genovés no haya evolucionado al mismo tiempo que lo hacía su obra.

Con ocasión de sus exposiciones de 1973 se pudieron contemplar junto a muchas de las obras características de su primera época otras que mostraban una mayor preocupación por el color, hasta tal punto que parecía que los problemas cromáticos relegaban a un segundo plano a los temas elegidos. Esta etapa, caracterizada por un debilitamiento de la fuerza de sus personajes, reducidos y difuminados en un entorno de intenso cromatismo, es la última que se ha expuesto en España. Quien conserve tal impresión de la actividad pictórica de Genovés y no haya seguido sus posteriores experimentaciones se perderá una de las labores más lúcidas para que la obra de un artista plástico trascienda el mercado del arte y se erija en símbolo de la problemática popular en un país y un momento histórico determinado.

Sus actividades para formar un sindicato de artistas plásticos y formular unas reivindicaciones colectivas que esta profesión, que padece de excesivo individualismo y competitividad, tarde en asimilar como propias; las posturas personales concordantes con su universo temático, integrando la vida profesional y la cotidiana, que le han ocasionado últimamente una detención de varios días en la Dirección General de Seguridad, advertencia de peores represalias en el caso de mantener su línea política; la colaboración en acciones públicas como las de los murales del barrio de Portugalete y del Pilar en Madrid y las de la antimuestra valenciana

en recuerdo de los pintores marginados por los organizadores, son parte tan integrante de la pintura de Genovés como sus cuadros de 150 por 210 centímetros.

Uno de los artistas españoles contemporáneos que más repercusión podía tener en su país y que por diversas razones no puede conseguir que su obra sea conocida: he aquí la frustración momentánea que debe embargar a este pintor valenciano de cuarenta y seis años residente en Madrid y lanzado internacionalmente a la fama de la mano de la importante Galería Marlborough.

Las vísperas de embalar sus últimos cuadros con destino a Suiza, punto de inicio de su gira expositiva, estuvimos en su estudio varios de los redactores y colaboradores de GAZETA DEL ARTE. Ante nuestra insistencia para efectuar una entrevista, Juan Genovés se mantuvo inflexible en su decisión de no conceder

ninguna en España hasta que sea posible publicar libremente cualquier idea. Lo que sí nos permitió fue fotografiar sus cuadros para que, al menos en reproducción, puedan ser vistos por más personas que los visitantes de su estudio y los que acuden a los museos y galerías extranjeros donde se exhiban.

Como el lector podrá juzgar por sí mismo, esta etapa en la pintura de Genovés inaugura nuevos senderos. Los personajes, entrañables ciudadanos que podían ser nuestros amigos o compañeros, tratados con tonos ocres y a gran tamaño, resaltan sobre los fondos de blanco inmaculado. Aunque los detalles están reflejados con extrema minuciosidad, la composición prescinde del realismo para trastocar planos y perspectivas. Las escenas son densas y terribles, pero no buscan la conmiseración del espectador, sino su toma de partido consciente.

Ideales para su reproducción y difusión masiva, estos cuadros presagian la función que la nueva figuración puede cumplir en el cartelismo político. Que es un medio de propaganda necesario y eficaz.

Demetrio ENRIQUE





Viejas fotos, como tema de inspiración

Los cuadros de historia del Equipo Realidad

Demetrio Enrique

MADRID, 18 (D16). —“Lo que nos interesa no es la realidad, sino su imagen”, dicen los dos miembros del Equipo Realidad referente a su punto de partida pictórico. Valencianos como el Equipo Crónica y nacidos casi al mismo tiempo —mediados de los sesenta— comparten los dos grupos una especial predilección por relacionar su pintura con otras obras pictóricas o fotográficas anteriores, convertidas en símbolo por la cultura en la que vivimos. Su exposición de la galería Ynguanzo de Madrid,

ha puesto al alcance del aficionado su última serie de obras titulada “Cuadros de historia”, centrada en escenas banales con personajes de cierta relevancia durante nuestra guerra civil. Así, los retratos de “Pita Romero, ministro de Estado, recibiendo en Barcelona al cardenal Pacelli, secretario del Estado del Vaticano para negociar un concordato”, donde aparecen ambos en animada charla mientras caminan, o la composición “Militares, periodistas y morros notables en las maniobras del llano amarillo don-

de se fraguó el alzamiento militar, Marruecos, 1936”, que muestra un numeroso grupo de personas en primer término con un valle al fondo.

Técnica del desenfoque

Así se apropian de imágenes históricas entresacadas de periódicos y revistas de la época para recrearlas con una paleta gris en la que apenas interviene el color, desde una postura distante y fría, como si ya casi hubiesen desaparecido los detalles en la memoria y no quedasen más que impresiones nebulosas en las que se confundiesen cuerpos y objetos. La técnica utilizada para conseguir esta “vaguedad de formas” no es más que el desenfoque fotográfico, imitando la difusión del perfil de los temas fotografiados cuando no se ha puesto bien la distancia focal.

El resultado es una extraña visión de situaciones que casi no permite apreciar los elementos que participan. A nivel teórico, un rechazo de la validez del testimonio directo, que exige la “interpretación” que realiza el artista con su especial uso de los medios de representación.

A las antipodas de esa otra tendencia pictórica, el hiperrealismo, que también parte de fotografías para que el cuadro sea la más perfecta imitación del material inicial, en el trabajo del Equipo Realidad se resta importancia a la foto y se juega con ella para aislarla de su significación habitual.

De todos modos, la atracción que la imagen fotográfica está ejerciendo sobre tantos pintores contemporáneos es un síntoma de que las artes plásticas están indisolublemente unidas y de que ya no se puede marcar un límite entre pintura y fotografía. Todo se reduce, pues, al manejo que el artista somete a la realidad plasmada en la foto.



Demetrio ENRIQUE

FUE un pintor profundamente creyente. Sin embargo, acusaron a sus cuadros religiosos de irreverentes. Se consideraba «ante todo un artista alemán». Sus obras fueron quemadas por «anti-alemanas». Despreció a la burguesía. Años más tarde le rindieron honores y lo condecoraron. Estas son algunas de las paradojas que acompañaron a Emil Nolde en su vida. Con la exposición (1) abierta en Madrid durante los meses de noviembre y diciembre, y en Barcelona a lo largo de enero, tenemos oportunidad de analizar la vida de este autor a través de su obra. La exposición permite por primera vez el contacto directo del público español con uno de los más singula-

Las obsesiones del expresionista Emil Nolde

res pintores expresionistas alemanes.

Al contemplar la obra antológica de Nolde, le choca a uno la insistencia a lo largo de sus diferentes etapas de cuatro universos temáticos perfectamente diferenciados y con escasos puntos de unión. Si la elección del tema define al artista, en Nolde se hallaban cuatro facetas de su personalidad, o cuatro obsesiones, igualmente poderosas. Religiosidad visceral; inconformismo social; inte-

rés por las culturas primitivas y pasión por el color y los paisajes. Aunque a simple vista parecen difíciles de conciliar, su vida fue un intento continuo de lograrlo.

Emil Hansen nace en 1867 al norte de Alemania, muy cerca de Dinamarca, de madre danesa. Su pueblo de origen, Nolde, le daría el apellido adoptado posteriormente. Esa zona nórdica es fría, llana y pantanosa, donde suelen desencadenarse los vendavales. Protestante luterano, vivía una religiosidad austera. De joven aprende ebanistería y trabaja en varias fábricas de muebles. Después de aprender los rudimentos de la pintura, a los 31 años decide dedicarse a ella. Pasa varios años de penuria económica, viéndose obligada su mujer a trabajar como cantante en espectáculos de «varietés» en Berlín, donde enferma. La ayuda de un amigo coleccionista le permite sufragar el tratamiento de su mujer y utilizar toda su energía en la expresión pictórica.

Estamos en 1906. Nolde tiene amistad con el grupo de pintores de Dresde Kirchner, Heckel y

Schmidt-Rottluff, que el año anterior habían constituido «Die Brücke» («El Puente»), punto de partida del Expresionismo. Entra a formar parte del grupo impulsado por sus afinidades ideológicas y formales. En esta época comienza a estudiar a los personajes ociosos de la vida nocturna berlinesa, parásitos adinerados que disfrutaban de los últimos placeres previos a la gran hecatombe de la I Guerra Mundial, cuya aparición se intuía por los más sensibles de los expresionistas.

En uno de sus cuadros, titulado «Público de cabaret» (para mi gusto uno de los mejores de la exposición), nos muestra a seis personajes fácilmente asimilables a la burguesía (los sombreros chillones de las damas, los cuidados bigotes de los maduros y bien vestidos caballeros) sentados en torno a una mesa del cabaret contemplando divertidos la actuación de una cantante. La composición del cuadro es chocante, pues el centro corresponde a las espaldas de dos de los caballeros, mientras que la cantante está perdida en un lateral. Sin apenas preocuparse por los detalles y el dibujo, cubre el espacio con grandes manchas de colores vivos, sin uniformidad. El amarillo aplicado a los rostros contribuye a darles un aspecto de tedio, mientras que la risa de uno desprende lascivia reprimida. Otro cuadro del período, «Gente alterada», se compone de una pareja de «honestos ciudadanos» en la que el hombre (con cara amarilla que lo bestializa) abraza por detrás a la señora, agarrándole una mano y metiéndole la otra por su abrigo. La señora está un poco sorprendida, con gesto de imbecilidad. En el rincón inferior izquierdo del cuadro hay un curioso personaje, que confiere una dimensión irreal, es una enana muy maquillada que mira a la pareja con odio. Los valores burgueses de la sociedad se resquebrajaban, y Nolde refleja esta descomposición en sus honorables burgueses desenchajados, deformados, aflorando a su exterior la fealdad y el vicio hipócritamente ocultos.



«Gente alterada» (1913).

EMIL NOLDE

Un expresionista
alemán
en España

LOS últimos meses de 1974 nos han proporcionado lo más interesante del año en el terreno artístico. A las exposiciones sobre la vanguardia española de los años 1920-36 (1) se ha añadido la magna exposición de Emil Nolde (2), primera oportunidad que el público español tiene de acercarse directamente a la obra de un gran pintor expresionista alemán. Organizada tras un enorme esfuerzo de entidades privadas, resulta penoso constatar el mínimo eco que ha tenido en los medios de información.

(1) En la galería «Multitud», de Madrid.

(2) En Madrid (Sala de la Dirección General de Bellas Artes) y Barcelona.

Para encuadrar a Nolde en su contexto, comenzaré por recordar que el Expresionismo se extendió a diversos campos artísticos en la Europa Central y Escandinavia entre 1905 y 1930, y aunque su aportación al cine fuera importante, es en las artes plásticas en la que este movimiento se configura como uno de los más representativos de nuestro siglo. Su localización geográfica responde a una cierta propensión en estas culturas a la angustia y los conflictos psicológicos que caracterizan al Expresionismo.

Una protesta contra la mentira

A comienzos de siglo, el estilo dominante en Europa era el decorativo Modernismo o Art Nouveau. El impresionismo quedaba ya muy atrás, con sus exquisiteces, su imitación refinada de la naturaleza mediante la descomposición cromática. Gauguin y Van Gogh son los primeros en apartarse de la fidelidad a la realidad. Luego vendrá un genio nórdico solitario, Eduard

Munch, para servir de precursor, de enlace directo entre post-impresionistas y expresionistas, con su atormentada visión del alma humana y la lucha contra la fatalidad del destino.

Una sociedad industrializada, superorganizada, pensada por una minoría para aprovecharse en su beneficio, en la que el individuo aislado sufría ante el trabajo embrutecedor, ante el gregarismo urbano, ante la falta de sinceridad en las relaciones hombre-mujer; abocado a una soledad múltiple, a la incompreensión, a la reducción paulatina de sus libertades; éste era el marco en el que surgieron una serie de artistas que no se resignaban a aceptarlo. Rebeldes frente a su situación, decidieron marginarse y atacar las lacras de su sociedad, profundamente convencidos de las pocas posibilidades de conseguir cambiarla.

Entre los que compartían su oposición a la mediocridad, hipocresía, convencionalismos, doble moralidad e injusticias sociales imperantes, surgieron afinidades también a la hora de expresarse artísticamente. Y por ello fueron fáciles los agrupamientos y los trabajos colectivos. En 1905 se forma en Dresde el primer grupo expresionista, «Die Brücke» («El Puente»), llamado así por su intención de «construir un puente hacia un futuro menos sombrío», integrado por los pintores Kirchner, Heckel y Schmidt-Rottluff. Estudian el arte de los pueblos primitivos y aprenden la técnica de grabado sobre madera. Su actitud de protesta se acompaña de un cierto sentimiento panteísta. Otros pintores se unen al grupo: Nolde y Pechstein, en 1906; Van Dongen, en 1908.

Estos artistas eran unos visionarios pesimistas que presentían la hecatombe que se avecinaba. «El estremecimiento de la tormenta mundial proyectaba ya su sombra espantosa sobre mi triste pincel», como dirá Meidner, cercano al grupo. Su técnica pictórica se basa en cubrir la tela con grandes masas de colores vivos u opacos, prestando poca atención al modelado y a los detalles. El objeto que pintan se presenta deformado, grotesco, tan irreal como salido de una atroz pesadilla. Sus personajes de la burguesía son seres repugnantes; sus ciudades son cárceles; las escenas de la vida cotidiana que muestran rezuman violencia y desesperación. La «belleza estética» no tenía sentido para ellos, que preconizaban una inmersión en los vicios, desgracias y horrores de la sociedad, sacándolos a la superficie para mostrarlos, como elemento esencial de ella. Por eso sus monstruos y sus angustias, sus negras imágenes pintadas con furor y pasión, que dolían en el interior de los artistas, y reflejándolas conseguían estigmatizarlas. «En el fondo del Expresionismo hay siempre una protesta contra la mentira y la hipocresía. Si nos presenta la



EMIL NOLDE
«autorretrato», 1917 (3).

fealdad no es porque haga culto de ella, sino porque quiere combatir la que se disimula.»

Poco después, en 1911, se forma en Munich otro gran grupo expresionista, que cuenta con Kandinski, Jawlenski, Marc y Macke como pintores más conocidos, llamándose «Der blaue Reiter» («El caballo azul»). Ambos grupos colaboran una temporada, hasta la disolución de «Die Brücke» en 1913.

Después de la I Guerra Mundial renace el Expresionismo con una postura más política y destacan entonces Dix y Grosz.

Con el triunfo nazi llega la persecución: acusado por Hitler de «arte degenerado, bolchevista, judío y anti-alemán», culmina con la depuración de sus obras en 1937, proscribiéndolas de todo museo y colección pública y destruyendo una gran cantidad de ellas. Estos ataques significaron el final del Expresionismo y la causa fundamental para largos años de olvido.

El primero de la lista negra nazi

Una vez descritos los avatares del Expresionismo, pasemos a Emil Nolde, quien posee en su pintura casi todas las características que he mencionado. Aunque entró en «Die Brücke» en 1906, sólo permaneció un año como miembro activo, separándose para proseguir su solitaria actividad, sin romper la amistad que le unía a los otros participantes. Su vida estuvo presidida por el aislamiento y el individualismo más feroz.

Nacido en 1867 al norte de Alemania, muy cerca de Dinamarca, en una zona fría, llana y pantanosa, este paisaje le obsesionó siempre. Protestante

luterano, vivió de acuerdo con una religiosidad primitiva y austera. De joven aprende ebanistería y trabaja como tallista y diseñador de muebles, aprendiendo a dibujar de forma «semi-autodidacta». Decidido a dedicarse de lleno a la pintura pasa varios años de penuria económica.

Poco después de su época en «Die Brücke», los organizadores de la «Sezession» alemana rechazan sus cuadros. En 1910-11, inspirándose en la vida nocturna berlinesa, consigue excelentes descripciones sarcásticas y críticas del engrèido público burgués. Emprende varias series de cuadros religiosos de una extraña ingenuidad parecidos a las miniaturas medievales y los ex-votos populares, en los que reviste las escenas de la Historia Sagrada con elementos crueles y pesimistas. Sufre un gran golpe moral al ser retirados sus cuadros religiosos de la Exposición Internacional de Arte Religioso de Bruselas de 1912, por orden de la jerarquía católica que los juzgaba «reprobables», cuando su máxima aspiración era que se albergasen en iglesias, como una especie de himno sincero.

Interesado por el arte de civilizaciones primitivas, participa en 1913-14 en una expedición antropológica a las islas de Nueva Guinea. «Pinto buscando algo esencialmente primario», diría luego. Al estallar la guerra se aparta del conflicto, yéndose a sus solitarias costas nórdicas, en donde pinta imponentes paisajes, jardines y flores de una extrema violencia cromática. En 1921 realiza un viaje en el que visita varias regiones españolas, los gitanos le llaman la atención, dedicándole numerosos dibujos. En 1931 le llega el triunfo, es nombrado miembro de la Academia Prusiana de Arte.

Al efectuarse la campaña contra el «arte degenerado», su nombre es uno de los primeros en la lista negra. En 1941 se incautan de las obras que mantenía en su poder y se le prohíbe volver a pintar. Este fue otro absurdo golpe del destino a un hombre que había dicho que: «Los intelectuales me llaman expresionista; no me gusta esa estrecha clasificación. Lo que yo soy es un artista alemán, y nada más».

Después de la II Guerra Mundial recibe innumerables condecoraciones y premios, para morir en 1956 a los ochenta y nueve años, tras haber dispuesto que su colección personal de obras (en la que aparte de los óleos, donde destacan los del período 1910-1915, posiblemente los mejores, había acuarelas, aguafuertes y grabados de calidad excepcional) pasara a formar una Fundación Nolde para ser exhibida al público. Y a este legado pertenecen las que han venido a España (4). ■

Demetrio Enríque

(3) Foto del autor.

(4) Gracias a la colaboración del Instituto Alemán.

Dadamariscal en España

AMARGA como un *whisky-sour*, la obra del dadamariscal George Grosz ha llegado por vez primera a España: ahora en el Instituto Alemán de Barcelona y en marzo pasado en el de Madrid, "los tan mezquinos como peligrosos jinetes del Apocalipsis y títeres de cachiporra de nuestro tiempo" —como definió a sus personajes el propio Grosz— recuperaron esa luz que un pudibundo silencio se empeña frecuentemente en recortales.

Acidez y resaca

Con las "cuatro rosas" en la izquierda, cuerpo de bailarina y cara de payaso, Grosz se autorretrató contra un fondo de rascacielos para apresar su tránsito por Estados Unidos, repartido entre dibujos crueles y resacas inevitables.

"Sus dibujos de Berlín explicó Henry Miller estaban poblados por una multitud de mendigos, estraperlistas, putas, chulos, lisados, generales, borrachos; los glotonos y los muertos de hambre, los seductores y los seducidos."

En realidad, su trasplante a Estados Unidos fue obligado, como el de tantos, por la irresistible ascensión de Adolfo H. "artista degenerado" —según los nazis— no se le podía acusar, en cambio, de escaso patriotismo: alistado voluntariamente en 1914, luchó en el barro de las trincheras hasta que le licenciaron como inútil para el servicio.

Es al regresar de Berlín cuando comienza a pintar y a componer *collages* satíricos en los que el desorden social aparece como algo inherente al orden del sistema. A principios de 1917 le obligan a reengancharse. Va a parar a un hospital militar lleno de mutilados y un mes más tarde, harto de la visión, a un manicomio. Desertor, es captu-

rado y condenado a muerte. Un conde amigo le libra de la pena.

Pero este rebelde, que a los trece años fue expulsado del colegio por mandar a su profesor de dibujo a que aprendiera pintura, iba a estar de acuerdo, por una vez, con un grupo: en abril de 1918, en Berlín, accede a la categoría de dadamariscal y colabora en la fundación del Club Dadá.

Este club, sin credenciales ni oficinas, planteaba un solo requisito a los



AUTORRETRATO AMERICANO

aspirantes a socio: demostrar prácticamente su dadaísmo con obras insultantes y destructivas: matar el arte y probar que lo racional y lo irracional eran una misma cosa.

La penuria del Berlín de postguerra es testigo de la actividad del "Grupo Rojo de Artistas", gestado en el Dadá y presidido por Grosz; John Heartfield —creador del fotomontaje— y Erwin Piscator están entre sus compañeros.

En 1920 la obra de Grosz, cada vez más ácida, le vale un proceso por "ofensa a las fuerzas armadas" y, cuatro años más tarde, se le acusa de "corromper el sentimiento de vergüenza



BELLEZA. VOY A ALABARTE



EL TRATANTE DE BLANCAS

y la virtud innatas en el pueblo alemán".

En 1933, en fin, el crítico debe exiliarse y se instala en USA donde descubre el "bourbon", única vía para tolerar un sueño americano que le impedía dormir. El descubrimiento debilitaría la firmeza de ese trazo al que tanto iban a deberle dibujantes de todo el mundo (por ejemplo, el español Goñi).

En 1959 Grosz regresó a morir a Berlín, cuya Academia de Arte le había nombrado miembro poco antes, a la vez que la norteamericana le proponía una medalla de oro, en un último y vano intento de colonizar su agresividad. ♦

La visión tántrica del ser humano

EL cuadro es de madera y tiene forma de huevo, con varias líneas rodeándolo. Sobre fondo rojo está pintado Vishnu, ser cósmico, que despliega sus diez brazos y once cabezas. De su ombligo nace un tallo de loto sobre el que está sentado Brahma. Otros pequeños seres aparecen en sus piernas, cabezas y pecho. Se apoya sobre la tortuga que sostiene al mundo, y que nada en el lago de Katmandú. Esta obra procede del Nepal, del S. XVIII, es una de las incluidas en la exposición de "Arte Tantra" que se celebra en Madrid, en Iolas-Velasco (1).

Aunque todos hayamos visto algunas obras de arte indio, ha sido normalmente a través de libros o películas. Esta muestra nos ofrece por vez primera la posibilidad de contemplar directamente pinturas y esculturas procedentes de la India, Tíbet y Nepal, realizadas entre los siglos XVI-XIX. Estas imágenes están tan alejadas de nuestra sensibilidad, que cuesta trabajo observarlas con sentido estético y no exótico. Las construcciones geométricas con colores puros (fáciles de relacionar con las obras de los primeros abstractos europeos); los laberintos y sectores que dividen el espacio; las frases escritas por todas partes (que constituyen también un precedente de nuestro "letrismo" y "poesía concreta"); las representaciones del universo sobre el cuerpo humano y la diversidad de símbolos, nos sorprenden e incitan el deseo de describirlos.

Resulta que todo esto tiene una significación religiosa y no es gratuito. Son "expresión de una doctrina" mediante elementos variables y accidentales, aunque tengan una línea motriz fija. El "arte

Tantra" es una experiencia de lo sagrado, una visualización de los deseos del ser humano. Su forma son los diagramas al servicio de una mentalidad filosófica (muy diferentes por tanto de las representaciones religiosas cristianas, realistas y narrativas).

Quizás sea útil rastrear en la base teórica del "Tantrismo". Su origen se remonta al S. X a. C., aunque su terminología procede del S. VI d. C. Tantra significa "instrumento de extensión". Su doctrina parte de la no-dualidad (el Ser y el no-Ser como conceptos complementarios, unidos en un principio bipolar que los incluye en un orden universal) y de la realización



del "yo" asentada en la integración al infinito, en donde han desaparecido los apremiantes problemas existenciales.

Sin creer en las re-encarnaciones, el tantrismo propone una vía para acceder a la liberación desde la misma existencia presente. Esta tiene dos componentes. Una busca despertar y dominar las fuerzas cósmicas que encierra el organismo. El creyente identifica órganos y funciones con las regiones cósmicas, estrellas y planetas. Luego vendrá la metamorfosis final del cuerpo físico en cuerpo místico.

La otra explora la energía sexual, desa-

rollando el sensualismo con una finalidad espiritual. El acto sexual se ejecuta con un ritual a través del cual la pareja humana se identifica con la pareja divina. El éxtasis supremo se obtiene con la detención de la eyaculación y de los sentidos, estado de beatitud fuera del tiempo y del espacio, unión de los dos principios opuestos, encuentro con el infinito. Es la consumación del "yoga" (técnica de liberación) tántrico.

"Por muy potente que se declare, el verbo (y su proyección en pensamientos discursivos) no abarca toda la realidad." Este principio filosófico explica la importancia de los "diagramas" o representaciones pictóricas, integración del arte y la doctrina con vistas a su transmisión. Se dividen en "yantras" y "mandalas". El "Yantra" estimula las visiones interiores, la meditación y las experiencias psíquicas. Son diagramas místicos que utiliza el "tantrika" (o depositario del conocimiento tántrico) como intermediarios técnicos para expresar la vida espiritual y para los actos rituales o litúrgicos.

El "Mandala" es más complejo. Figura idealmente una proyección geométrica del universo, y se emplea como psico-cosmograma. Su infinita variedad se explica por el hecho de que cada uno compone una imagen que refleja una condición o situación psíquica del autor. Todos los componentes geométricos (puntos, líneas, cruces, círculos, triángulos, etc.) están cargados de contenidos simbólicos que se corresponden con funciones fundamentales del aparato físico y psíquico del individuo. En esto no se diferencian de los "yantras".

Y en la cúspide de esta cosmogonía, el principio rector del Universo es el del macho fecundante y la hembra creadora y destructora al mismo tiempo. Y el sufrimiento de los seres humanos proviene de su ignorancia de la verdadera naturaleza del espíritu. El cuerpo humano debe ser "fuerte, sano e incorruptible", el "cuerpo de diamante".

Son muchos los conocimientos que el pensamiento oriental puede aportar al occidental, siempre que renunciemos al "complejo de superioridad" histórico que nos embarga. El arte Tantra es muy sugerente y revelador.

(1) Con la colección de Jean-Claude Ciencimino, autor también del texto del que he extraído el material.

Oskar Kokoschka, la consagración de una vieja gloria

"NUNCA había tenido un recibimiento igual, ni siquiera en París», declaró Oskar Kokoschka poco después de inaugurar la magna exposición de su obra reciente en la Fundación March; y tiene muchísima razón: las conferencias pronunciadas por destacados especialistas en arte que se le calificó de "renovador del arte contemporáneo", "contrafigura de Picasso", "precursor del teatro de vanguardia" y otros elogios; el montaje lujoso de las doscientas obras expuestas; las críticas favorables en casi todos los órganos de prensa; los bombos, platillos y trompetas que le acogieron y le despidieron. Pocas veces una exposición en Madrid ha gozado de tantos privilegios.

Es cierto que el personaje cuenta con sobrados méritos. Miembro de la corriente expresionista germánica en la primera década del siglo, su longevidad —está a punto de cumplir noventa años— y su capacidad de trabajo le han permitido producir una cuantiosa obra. Junto a su faceta pictórica se incluye la teatral (como autor, decorador y figurinista), la literaria (cinco obras poéticas, una extensa autobiografía) y la ensayística. Es uno de los últimos artistas que contribuyeron a abrir los nuevos senderos, todavía en vida y en activo. El homenaje, aprovechando su primera exposición en España, tiene cierto sentido.

Para muchos de los que hemos ido a la exposición, el desencanto ha sido mayúsculo. A excepción de unas obras antiguas de su primera etapa, en la que se dio a conocer por sus retratos incisivos que sacaban a la superficie la angustia que ahogaba a los ciudadanos del imperio austrohúngaro ("Empéce mis 'pinturas negras' en Viena antes de la I Guerra Mundial. La gente se mantenía aparentemente segura, pero en el fondo estaba el miedo; entre el que ellos dejaban adivinar y el que yo tenía, me vi obligado a pintarlos reflejando aquella terrible ansiedad"), y la serie de autorretratos que muestran su obsesión por la vejez y la muerte, la mayoría de las obras



presentadas pertenecen a los últimos años y carecen del más mínimo interés, tanto formal como temático. La manipulación económica se huele a distancia, y un cierto sentido "provinciano" español que lleva a admirar tardíamente estilos y personas que han perdido su vigencia, contribuye a inflar desmesuradamente la exposición. Es idealista separar la sociología del arte.

Sin desmesurar las alabanzas ni rechazar su aporte, Kokoschka es un artista singular. Nacido en 1886 en Pochlarn, Austria, estudia en Viena. Al influjo inicial

del Art Nouveau sigue un profuso colorismo en la línea del impresionismo y el fauvismo francés. Sus paisajes, compuestos por breves pinceladas, poseen gran vigor. Es herido gravemente en la I Guerra Mundial, reflejando desde entonces una intensa inspiración religiosa. A los treinta y tres años es profesor en la Academia de Dresde. Viajero infatigable, se exila de la Alemania nazi y se nacionaliza británico. En 1953 fija su residencia junto al

(Continúa en la pág. 62.)



(Viene de la pág. 61.)

lago de Ginebra. A partir de entonces es objeto de innumerables homenajes y distinciones, exagerando su barroquismo con un dominio técnico de la luminosidad.

"Me propuse ser un impulsor de la cultura europea", dice, y de hecho es admitido como retratista de personajes tan cualificados como el canciller Adenauer, Agatha Christie y el hijo de Carlo Ponti. Coopera con Israel, vendiendo dibujos de Golda Meier y Moshe Dayan. Participa de las campañas anticomunistas de Alex Springel, el magnate de la prensa de Alemania Federal. Edita colecciones de grabados y litografías a muy alto precio. Se convierte en el expresionista alemán de mayor difusión y cotización. Su arte pierde toda agresividad y se esclerotiza, retrocediendo al Impresionismo.

Su postura personal se expresa en sus series de ilustraciones de obras literarias clásicas: 'La misma historia de siempre: los hombres son bestias, y lo mantengo. Con algo de educación se amansan un poco... por breve tiempo. Para mí, est lucha bestial entre los hombres es, propiamente, la regla. Si luego brilla el sol por éste o el otro lado, eso es pura casualidad...'"

Aficionado a los autorretratos, casi todos los años "revisa" su propia figura, directamente, o incluyendo sus rasgos físicos en los de otro personaje, de preferencia muy viejo. "Soy un viejo cadáver", dirá. Ante un autorretrato como Saúl dice: "¡Vete, fuera!", y frente a otro "Ese soy yo. Va a bajar al infierno" (en su visita inaugural). ¿Significado psicológico? Quizás una preocupación por su decadencia física, eco de un sentimiento egocéntrico y de supervaloración de sus sentimientos, que suplantán al mundo exterior en su obra. Un artista al que le han repetido que es un genio, y ha llegado a convencerse de ello.



Demetrio ENRIQUE

POR una casualidad, han coincidido en Madrid dos exposiciones en las que por primera vez se ofrecía al público la obra de unos artistas extranjeros desconocidos completamente entre nosotros.

Se trata del alemán Karl Arnold (1) y del suizo Louis Soutter (2). Aunque su único punto de contacto sea esta coincidencia de fechas, el hecho de que uno se dedicara a la caricatura y que el otro no pintase para exhibir y vender, les otorga una imagen de pintores no convencionales que posibilita el tratarlos conjuntamente en el mismo artículo.

Karl Arnold (Neustadt 1883 - Munich 1953) hijo de un fabricante de muñecas con escaño durante muchos años en el parlamento de su estado, fue muy conocido en Alemania, debido a sus caricaturas que se publicaron semanalmente en la revista humorista *Simplicissimus* (de la que era copropietario y redactor de ideas gráficas y textos), entre 1918 y 1933.

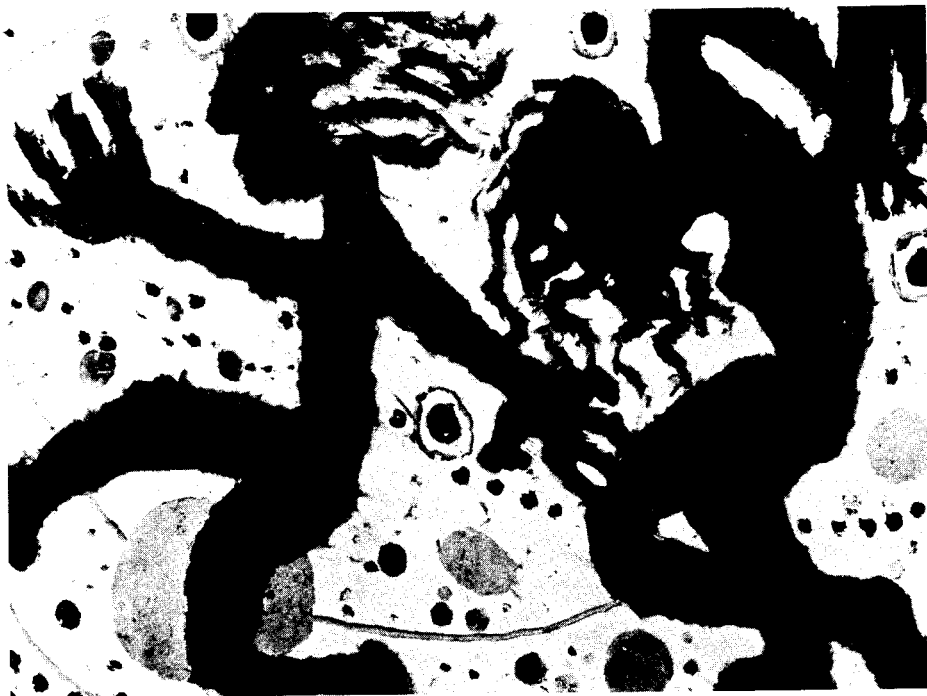
Su exposición recoge una cincuentena de caricaturas y constituye un interesante documento histórico que nos desvela parte de los fenómenos sociales y políticos que se produjeron en la Alemania de los años veinte, etapa decisiva para la configuración de la cultura occidental de este siglo. Al comentar con su lápiz los sucesos de más relieve de cada semana, desenmascarando motivaciones y hechos ocultos, enfocados bajo el prisma de una crítica humorística, lo que nos ofrece es su interpretación de una época, la que a él le tocó vivir.

Esta inmediatez entre el suceso y su reflejo apostillado y deformado puede constituir en numerosas ocasiones una traba para el espectador lejano a tales acontecimientos, al no poder valorar en su exacta dimensión a los personajes y situaciones sobre los que se basan sus dibujos. Es el problema de todo arte directo, surgido como respuesta a estímulos políticos del momento. Pero si se considera que los destinatarios de este tipo de obras son los otros miembros de su sociedad, la eficacia que pueden conseguir dependerá de su influencia en su época. El otro factor, que ilumine zonas de vida social y política a gente de un contexto diferente, será una consecuencia de lo anterior, más marcado en la medida en que cumpla mejor su objetivo inicial.

La obra de Karl Arnold se halla indisolublemente ligada a los avatares de la República de Weimar. El fue un ferviente defensor de esta forma de gobierno republicana parlamentaria y democrática, que nació en 1918 tras la derrota en la I Guerra Mundial, y la desaparición del estado imperial extremadamente autoritario que había abocado al país a la catástrofe. La impotencia de los social-demócratas para reconstruir la sociedad, la desesperanza de los revolucionarios, tras la rebelión de los espartaquistas, y la arrogancia de una burguesía segura de que el interés del país estaba identificado a su interés personal,

sía de las fuerzas derechistas desde una visión humanista liberal. Su carencia de un método de análisis profundo le llevó a tomar por signos de estupidez y resbalones accidentales lo que se demostró ser violencia ciega y una implacable máquina social destructora de cuanto se le oponía. Al tomar el poder los nazis en 1933, la revista *"Simplicissimus"* se vio obligada a abandonar su línea de humor crítico.

A partir de ese momento, los dibujos de Arnold perdieron su fuerza y contenido. Poco después, ya ni siquiera volvió a realizar caricaturas: no le quedaban deseos de sonreír.



fueron las causas internas que se aliaron con las crisis económicas mundiales y las imposiciones de los estados vencedores en la guerra para que los catorce años de existencia de la República de Weimar fueran una sucesión de fracasos (una prueba de su inestabilidad fue la de los veinte gobiernos que se sucedieron en el poder) que la deterioraron hasta ser suplantada por el nacional-socialismo y su histeria colectiva.

Al no sentirse Arnold comprometido con ningún partido o ideología su postura era de crítica hacia la irracionalidad e hipocre-

Louis Soutter, por su parte, ni estuvo relacionado con la política, ni con las actividades expositivas y mundanas de los artistas, ni con ningún órgano de expresión. Fue un auténtico artista maldito que, fuera de su reducido círculo de amigos, nadie conoció. Su técnica no era brillante ni exploró nuevos caminos. Era un ser completamente asocial que no creía en el arte ni se consideraba a sí mismo un artista. Incluso en su vertiente musical (era violonista), pasó de trabajar en orquestas sinfónicas de grandes ciudades, a las orquestinas de las estaciones turísticas de montaña.



Este extraño personaje, que nació en Moges en 1871 y murió en 1942 en el asilo de ancianos e indigentes del Jura de Ballaiges (también en Suiza), tras pasar en él diecinueve años internado, había estudiado música y pintura. Después de una juventud activa en la que a los veintisiete años llega a ser director del departamento de Bellas Artes del Colorado College en Estados Unidos, y de su período de músico en Suiza, la depresión anímica y su carácter antisocial le convierten en marginado total.

Es tal la angustia, desolación y pesimismo de sus dibujos, que se les suelen tomar como producto de la imaginación desatada de un loco. Sin embargo, nos consta que estuviese jamás bajo tratamiento psiquiátrico. Desde su ingreso en el asilo, se dedica a dibujar con lápiz o plumilla sobre cuadernos escolares, muchas veces de hojas rayadas. Suele efectuar diversas series sobre el mismo tema, basado en la naturaleza, la vida cotidiana, la Biblia, la mitología o el teatro. Con un hábil sombreado

resalta sus personajes abatidos, mudos, cuyos cuerpos parecen no albergar ninguna vida interior. El trazo es preciso y se permite abundantes libertades formales.

Alrededor de 1937, tiene dificultades con la vista y queda casi ciego. Entonces inicia una técnica de expresión en la que moja un dedo en pintura y pinta directamente sobre el papel. Utiliza el color negro especialmente, y no lleva a cabo ninguna mezcla de colores: los aplica puros. Sus figuras son enigmáticas, embargadas de una atmósfera esotérica en la que los símbolos son prácticamente indescifrables salvo para su autor. Los elementos que intervienen se reducen a los mínimos. Su obra se aparta de modo radical de lo que se entiende por pintura. Pero su contenido expresivo es intenso. Al morir, a los setenta y un años, tan sólo había expuesto públicamente su obra en tres ocasiones.

(1) En el Instituto Alemán.

(2) En las salas de exposición de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

La importancia de llamarse Ernst

"Mi carácter es indescifrable", dijo Max Ernst en cierta ocasión. Y añadió enseguida: "Soy un nido de contradicciones". Por ese motivo, tal vez la muerte le ha sobrevenido el día de su cumpleaños. Como ocurriera hace unos meses con su compatriota y amigo Hans Richter, Max Ernst se llevó a la tumba las cenizas del arte de vanguardia sin dejar clave alguna para la interpretación de sus sueños.

En los ochenta años de su vida, Ernst tuvo tiempo de ser sucesivamente alemán, norteamericano y francés. Su obra fue primero *dada*, luego surrealista, para fundar más tarde una cosmogonía personal, fría y enigmática donde la visión humana solía no hacer pie. André Bretón dijo de él que "era el cerebro más plenamente hechizado" de su tiempo.

Nació en 1891 en la pequeña ciudad renana de Brühl. En 1918 fundó el grupo *dada* de Colonia. Fue entonces cuando adoptó el seudónimo de "Dadamax" y empezó a trabajar en su particular técnica del *collage*. Usaba recor-

recursos de un arte nuevo: el *collage*. La moral del *collage* —decía Aragón— es el plagio necesario que reemplaza ideas falsas por ideas correctas".

Poco después, Max Ernst se trasladó a París, donde fue uno de los primeros en unirse al grupo surrealista de Bretón. "Yo era —confesó— un miembro inconstante, rebelde, siempre sospechoso de disidencia, varias veces excluido del grupo y otras tantas abrumado para que volviese a él."

Libertinaje técnico

Ernst continuó con la investigación de nuevas técnicas y descubrió, uno tras otro, el *frottage* —obtención de volúmenes en la tela al pintar sobre una superficie áspera—; el *grattage* —se coloca un objeto bajo la tela pintada y se extienden colores oscuros con una espátula—, y ya en 1942, el *drip-ping* —suspensión de una lata agujereada y llena de pintura sobre un lienzo—. Esta técnica sería después tomada como punto de partida por los pintores abstractos del *action painting* americano.

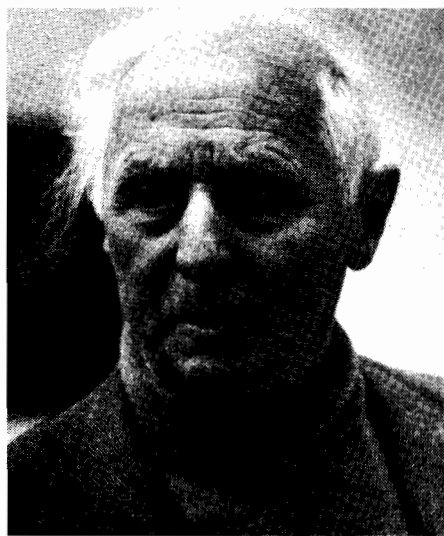
Perseguido por los nazis e internado en campos franceses de reclusión durante la Segunda Guerra Mundial, Ernst consiguió escapar a los Estados Unidos, donde adoptó la ciudadanía norteamericana. Allí colaboró con



MAX ERNST EN PLENO SURREALISMO, CON BRETON, ARP, DALI, TANGUY, CREVEL Y RAY.

tes de viejos catálogos, enciclopedias técnicas y novelas de Julio Verne. Mezclaba las imágenes y destruía su aparente incompatibilidad con una pinclada de goma de pegar.

Los dadaístas franceses se interesaron por Ernst cuando expuso en París en 1921. Allí conoció a Bretón, Tzara, Eluard y Aragón. Aquella exposición —opinó este último— fue, posiblemente, la primera oportunidad que tuvimos de vislumbrar todos los



ERNST, PINTOR DE SUEÑOS

Hans Richter en la película *Dreams that money can buy*. En 1954 obtuvo el primer premio de pintura de la Bienal de Venecia, lo que le supuso la definitiva exclusión del grupo surrealista.

Cuando regresó a Francia, mediada la década de los cincuenta, el pintor se estableció en un pueblo del *midi*. Volvió a cambiar de nacionalidad, pero no abandonó la pintura hasta el día de su muerte.

DADAMAX ERNST

«**E**S el cerebro más magníficamente hechizado que existe hoy en día», dijo André Bréton en 1929, refiriéndose a Max Ernst. Su fallecimiento a principios de abril en París, en vísperas de cumplir ochenta y cinco intensos años, ha sido un duro golpe para el arte contemporáneo.

Max Ernst, poseedor de «una personalidad inexplicable, indescifrable e impenetrable» como él mismo afirmaba, fue uno de los artistas plásticos que mayor importancia dieron a la imaginación y que menos acatamiento rindió a las normas y técnicas tradicionales. Su participación en el grupo dadaísta de Colonia, justo al terminar la I Guerra Mundial en la que sirvió como artillero del ejército alemán, le supuso el encuentro con el movimiento artístico destructivo por excelencia. Asqueado por la estupidez, fealdad y crueldad de la vida militar en el frente, decidió oponerse en adelante a las grandes palabras y eternos valores: Dada marchaba en el mismo sentido y la unión de ambos fue explosiva.

Nacido en 1891 en la pequeña ciudad renana de Brühl en una familia católica y autoritaria, un recuerdo de su infancia explica su actitud respecto al arte. Su padre, profesor en una escuela de sordo-mudos y apasionado pintor dominguero, se hallaba una tarde pintando en el jardín de la casa. «Un árbol —diría Max— estropeaba la composición natural que pintaba. Eliminó su imagen de la tela y, todavía descontento, arrancó también el inocente árbol. En ese mismo instante, tuve el presentimiento de que algo no funcionaba en las relaciones recíprocas entre el pintor y el modelo... A mis ojos, se trataba de un verdadero crimen contra la imaginación, cometido en nombre de los principios autoritarios de un arte falso..., mi rebelión tomó la forma de una fe profunda en todas las fuerzas de la sedición, del instinto, de la inspiración e incluso de un desorden

anárquico y creador que toda sociedad establecida trata de presionar, reprimir o ignorar.»

Esta actitud rebelde fue la que le ani-

mó en las diferentes etapas de su vida, no dejando nunca de ser un dadaísta vital aunque se le concediesen honores y premios. También son sus «collages» datados

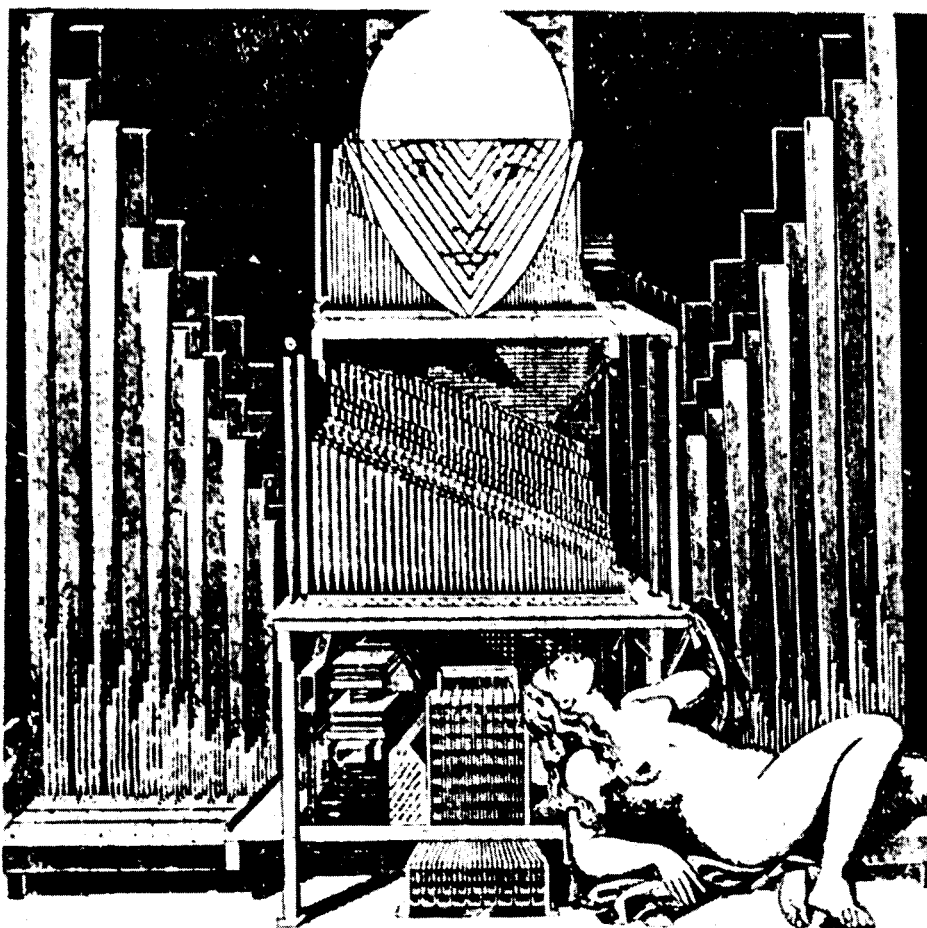


«La Virgen castigando al Niño Jesús delante de tres testigos»: André Bréton, Paul Eluard y el artista.

entre 1919 y 1924 los que le han aportado fama universal.

«Un día lluvioso de 1919, refugiándome de la lluvia en una ciudad al borde del Rhin, fui golpeado por la obsesión que ejercían sobre mi irritada mirada las páginas de un catálogo ilustrado», explicaría Ernst. Las imágenes, nítida y minuciosa-

Max Ernst partía de dibujos y grabados ya publicados, que recortaba y pegaba sobre otros fondos. Con ayuda de tinta y lápiz, dibujaba encima para prolongar las visiones fantásticas hacia terrenos aún más oníricos. En numerosas ocasiones repetía personajes o escenas con el fin de obtener series con una temática común.



«La Inmaculada Concepción».

mente plasmadas cada una de ellas, al integrarse en un conjunto casual provocaban combinaciones sorprendentes. Los cruces de perspectivas, la diversidad de temas, los procedimientos técnicos mezclados y el conjunto inédito e irreal resultante, actuaban como un revulsivo sobre la consciencia del espectador.

Los detalles, al sumarse, originaban composiciones enigmáticas e inquietantes.

Al exponer en París en 1921 sus «collages» que Bréton definió como «unión de dos realidades en apariencia injuntables en un plano que en apariencia no les conviene», «nos dimos cuenta de los recursos y mil medios de un arte enteramente nue-

vo» como diría Aragón, el poeta dadaísta. Ernst pasa en París casi toda la década de los veinte, en donde ha entrado a formar parte del grupo surrealista y se convierte en uno de sus más caracterizados pintores.

Sus visiones irreales se profundizarán con una técnica aleatoria al frotar los papeles en los que formaba los «collages» sobre superficies rugosas o apretarlos con una espátula sobre cuerdas. La búsqueda de lo imprevisto se convirtió en «leitmotiv» de su obra. Con estos procedimientos, a los que bautizó como «frottage» y «grattage», abrió las puertas al azar tan querido a los surrealistas en su teoría y en su práctica. Años después, ya exilado en los Estados Unidos en su huida de la barbarie nazi, descubrió otra técnica que tuvo una influencia excepcional en el «action painting» de Pollock y otros abstractos. Al suspender un bote lleno de pintura y agujereado sobre un lienzo colocado en el suelo, los vaivenes caprichosos del bote impregnaban la tela de líneas y formas. Este «chorreo» que Ernst utilizó con una actitud irónica y burlona hacia el arte, sin creerse lo que hacía, fue luego sistematizado y teorizado para justificarlo como método válido de trabajo artístico por marchantes, galerías, críticos y pintores.

Nacionalizado norteamericano, en la década de los cincuenta se produce el irrefutable triunfo de Ernst, cuando obtiene el primer premio de pintura de la Bienal de Venecia, lo que le cuesta ser definitivamente expulsado del grupo surrealista, enemigo acérrimo de todos los valores burgueses. Más tarde, volverá a cambiar de nacionalidad, para adquirir la francesa, y recibir honores oficiales de varios países. Instalado en una finca en el sur de Francia, hasta los últimos momentos de su vida siguió pintando y esculpiendo.

«¿Qué océanos han podido llevar al pintor, navegante del silencio, hasta tales bordes de un universo imprevisto! A esta cuestión Max Ernst responde con el nombre encontrado para uno de los más sorprendentes de sus cuadros: "La revolución... la noche"», escribió en 1928 el poeta surrealista René Crevel.

ALBERTO GIACOMETTI, la escultura de la desolación

VARIAS personas, tan estilizadas que sus miembros y tronco no son más que varillas, atraviesan con rapidez un espacio vacío. En una esquina aparece una gran cabeza con expresión abatida. Los anchos pies son el único contacto por el que estos seres, en apariencia espirituales, se mantienen integrados a la tierra. Esta escena corresponde a una de las mejores esculturas en bronce de la exposición de Giacometti que, perteneciente a una colección privada, ha estado abierta al público durante este otoño en la Fundación March de Madrid.

El grupo escultórico anteriormente des-

crito (hecho en 1950 con el título de «Plaza») junto con uno parecido («Grupo de tres hombres» de 1948) y otro, que se diferencia por estar todos los personajes rígidos («El bosque» de 1950), son en gran medida el resumen de la labor de su autor, considerado como uno de los más insignes escultores de nuestro siglo. Como él dijo un día: «Una parte del bosque, vista durante muchos años y cuyos árboles de troncos desnudos y esbeltos... se me asemejaban a unos personajes inmovilizados en su andar y que se hablaban.» Aquí se encuentran varias de sus claves: el ser humano como materia orgánica, reducido a sus componentes físicos; la esbeltez o simplificación de las formas que se ofrecen sin apenas volumen, pero con todo su contorno rugoso e irregular como si se hubiesen machacado con terrible furia; la inmovilidad de sus personajes, obligados a depender de unos desproporcionados pies que los atan, que simulan estar dispuestos a iniciar en cualquier momento un vaivén como el de los juncos en la orilla del río; la apariencia de comunicación entre unos seres con otros y entre cada uno con su entorno, acto imposible de culminar debido al vacío que todo lo absorbe.

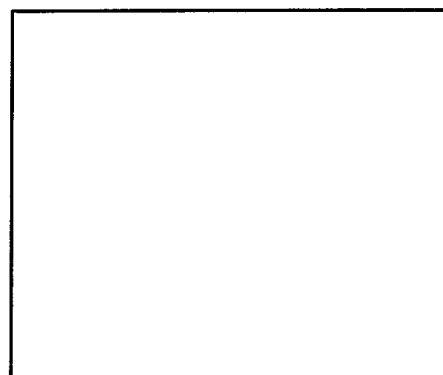
Sartre, que consideraba a Giacometti como un prestidigitador, le definía del siguiente modo: «Irónico, desafiante, ceremonioso y tierno, ve en todas partes el vacío.» Este sentimiento de soledad era el que más impresión causaba en el ánimo del filósofo que teorizaba sobre la inevitable «angustia vital». En la representación del «vacío» en la obra de Giacometti veía el primer intento serio de jugar con la existencia de cuerpos cercanos que, sin embargo, no se verán y por ello se perderán irremisiblemente.

Si buscamos en la biografía de Alberto Giacometti algún dato que nos ilumine su atracción por la sufrida soledad de sus personajes (casi siempre retratos de su madre, sus hermanos y su esposa), no los encontramos. Nacido en Stampa, pueblecito de la Suiza italiana, en 1901, comienza a dibujar desde niño, seguramente influido por su padre, un conocido pintor impresionista suizo. A los diecinueve años viaja a Italia, donde queda impresionado por Tintoretto, Giotto,

los bizantinos y las esculturas egipcias. Estudia en varias Academias hasta fijar su residencia en París.

Tras renunciar al realismo busca una vía bajo la influencia de los cubistas y el arte de los pueblos primitivos. En 1930, y por cinco años, formará parte del grupo surrealista de París, bordeando con sus obras el abstracto. Siguen luego numerosas exposiciones individuales y su alejamiento de la convulsión de la II Guerra Mundial al residir en Ginebra. En 1950 le llega la hora del triunfo y el reconocimiento internacional con sus correspondientes grandes premios (como el de la Bienal de Venecia de 1962). Muere en enero de 1966 de un infarto en Suiza.

Uno de sus amigos, el escritor y rebelde Jean Genêt, decía que las esculturas de Giacometti le provocaban «una emoción muy cercana al terror que emana de la divinidad» porque «vienen del fondo de los templos y están en los orígenes de todo». Este carácter sacro puede deberse a la seriedad casi mística de sus personajes —que en ciertos aspectos recuerdan al Greco— y la presencia de la muerte, como en ese «Perro» descarnado que es una pura imagen de la decadencia y corrupción de la materia. Pero que prosigue su marcha impulsado por una minúscula e indestructible energía vital. Así se explica el calificativo que dio Genêt de su obra: «Un arte de vagabundos aristócratas.» Las figuras alargadas y machacadas de Giacometti serán ya, para siempre, un símbolo.



Otto Dix no firmó la paz

Si Goya hubiese sufrido la guerra europea de 1914-18 en las embarradas trincheras del frente franco-alemán y se decidiera a reflejarla con dibujos y grabados, no creo que su obra difiriese mucho de la de ese atormentado pintor alemán llamado Otto Dix.

La exposición de treinta de sus dibujos (casi todos del periodo 1915-24) y los cincuenta grabados que componen su ciclo «La guerra», editados a setenta ejemplares en 1924 y que se pueden considerar como su obra cumbre, en Madrid y Barcelona gracias al interés del Instituto Alemán, ha sido una oportunidad única de admirar una de las visiones más lúcidas, agrias y contrarias a esa carnicería que periódicamente organizan los estados del mundo bajo, el ya vulgar nombre de «guerra».

La pintura de Otto Dix ofrece jugosos alicientes para quien intente analizarla psicológicamente, por lo clara y directamente que exorcisa sus obsesiones y pesadillas. Una persona que durante largos años se vuelca una y otra vez, con apasionada constancia, en un mismo tema, sin llegar nunca a agotarlo ni repetirse, expresa la necesidad vital —para su equilibrio psíquico— de materializar sus recuerdos de sucesos que afectaron vivamente su personalidad. Y no se puede negar que el haber soportado tres años de guerra en las trincheras, con cientos de miles de muertos y heridos esparcidos por un reducido entorno, es una experiencia escalofriante que nunca podrá apartar de su mente quien la haya vivido.

Nacido en Untermhaus, Alemania, en 1891, Otto Dix estudió pintura en la Escuela de Artes y Oficios de Dresden. A los veintitrés años lo movilizan para combatir en la I Guerra Mundial, que pasará entera en primera línea como suboficial y jefe de sección en una unidad de ametralladoras. Entre 1920 y 1923, como Gresz, Ernst y otros artistas de su generación, se vuelca en una crítica total de la estructura social y la escala de valores que permitieron los horrores de esa evitable conflagración, participando en el corrosivo movimiento Dada.

En esa época aprende la técnica del aguafuerte con la que realiza entre 1923-24

su serie de grabados «La guerra», que por su importancia comentaré extensamente.

En los mismos sitios en los que sucedían hechos bélicos y, especialmente, tras alguna batalla, Dix sacaba su cuaderno y dibujaba con trazo rápido en tiza. Estos apuntes los enviaba luego por correo a su casa. Allí quedaban reflejados los cuerpos mutilados, cadáveres con media cara perforada por una bala o yerbajos surgiendo en su cráneo, racimos de cuerpos colgando de las alambradas, paisajes lunares con toda la superficie cavada por hoyos de las explosiones, las escenas de los soldados emborrachándose en la cantina en

uno de sus ratos libres, la fila de asaltantes de las posiciones enemigas que caen barridas por los disparos, otros que avanzan a gatas con el recipiente de la comida agarrado por los dientes... Desde su rincón en la trinchera o en el descanso que precedía al combate Dix se convertía en anotador escrupuloso y objetivo que observaba a su alrededor y conservaba esas espeluznantes imágenes.

«La guerra es, realmente, algo bestial. Hambre, piojos, fango, esos estrépitos de locura..., todo es diferente —comentó Dix en 1961 con Hans Kinkel—, mire usted, ante los primeros cuadros tuve la



ARMED

sensación de que una parte de la realidad había quedado, en absoluto, sin representar: lo feo. La guerra era una cosa repulsiva, pero al mismo tiempo, algo de enorme fuerza. Esto no debía pasarlo por alto de ninguna manera. Hay que haber visto al hombre en ese estado de desenfreno para saber algo sobre el ser humano». Aquí el propio Dix nos da la clave de su intención: describir con todo lujo de detalles esa fealdad que se erigía de modo avasallador como protagonista central de los días de odio y miedo.

El soldado que está violando a una monja, los gusanos entrelazados que surgen de la cuenca del ojo de un cráneo, la mujer que enloquece desgarrando su vestido con el cuerpo de su hijo pequeño destrozado a sus pies y la sección de ametralladoras que avanza en un mar de cadáveres son momentos de una tensión y desgarramiento tremendos. Para plasmarlos

con toda su crudeza inicial varios años después, en un ambiente sosegado, hace falta haber quedado traumatizado por ellos. Dix es consciente de esta obsesión cuando declaró que: «Durante años, durante diez años por lo menos, tuve constantemente sueños en los que me veía obligado a deslizarme a rastras entre casas en ruinas, a través de pasadizos por los que apenas cabía. Las ruinas aparecían constantemente en mis sueños». Estas visiones angustiosas no le abandonarían jamás.

Un curioso grabado de la colección representa un campo con varios agujeros de granadas en donde han comenzado a crecer flores. La desolación del lugar, pura destrucción, quedaba así compensada por la posterior victoria de las fuerzas de la vida. Es quizás el único de la serie en el que aparece un cierto optimismo. Pero muy ténue, tan ligero como la esperanza que

evita el suicidio inevitable y reparador. Como en otro, donde muestra a una señora en la esquina inferior izquierda, corriendo despavorida a lo largo de la calle sepulcral de un pueblo bombardeado, mientras en el ángulo superior derecho irrumpe un avión amenazante, la posibilidad de escape, de florecimiento libre es, para Dix, realmente mínima.

Desposeído de su cátedra por los nazis en 1933, se retira a pintar paisajes. Vuelve a ser incorporado al ejército en 1945 (¡suprema ironía!) para ser hecho prisionero. Hasta su fallecimiento en 1969 en Alemania se dedica a los retratos, temas religiosos y paisajes en un estilo post-expresionista. El color es vivo y libre. Pero ya ha desaparecido su antiguo vigor. Que lo quemó interiormente y lo torturó como a pocos artistas.



Käthe Kollwitz, pintora del sufrimiento

HASTA hace muy pocos años, la aportación femenina a la pintura se reducía exclusivamente a servir como modelos para que los hombres se inspirasen, "musas" más o menos cercanas que aportan su presencia corporal. Entre fines del siglo pasado y principios de éste, aparecen las primeras mujeres relacionadas activamente con la pintura, artistas con una cierta calidad. Ahí están los nombres de Marie Blanchard, Sonia Delaunay, Hanna Höch y Käthe Kollwitz. Sin haber conseguido ninguna de ellas gran notoriedad, cuentan con el mérito indiscutible de ser las predecesoras de la incursión de la mujer en las artes plásticas, que se ha generalizado a partir de los años 60. La exposición de Käthe Kollwitz que ha organizado el Instituto Alemán en Madrid y Barcelona nos permitirá analizar la obra de una de estas "mujeres-pintor", que psicológicamente significa más que "pintoras".

La obra de K. Kollwitz ofrece una temática homogénea: sus personajes (individualizados o inmersos en un grupo) pertenecen a las clases más desfavorecidas (obreros, campesinos, desempleados) y se hallan en postura combativa o resignada. El hambre, el dolor, la injusticia recorren sus cuadros como un viento omnipresente e imparable, una situación que sumerge a hombres y mujeres en un abatimiento impotente que a veces se transforma en ansia revolucionaria y en apoteosis de la voluntad colectiva de lucha. Junto a estas escenas pesimistas (que se recargan con sus visiones de la muerte llamando a su lado a los ancianos, o la madre llorando ante el cadáver de su hijo), se intercalan otras más alegres de madres con su niño pequeño, "maternidades" con la semilla de una existencia feliz que la lucha previa de los explotados contra sus opresores puede convertir en realidad. Son, pues, las dos caras de una misma moneda, el sufrimiento y la lucha, el dolor y la alegría, expresiones de una realidad que se denuncia y un futuro que se promete.



Una obra claramente combativa, que responde al socialismo que profesaba la autora «entendido como la esperada hermandad de la humanidad», y a su intención de "surgir efecto sobre este tiempo en el cual los hombres están tan perplejos e indigentes". Su denuncia de una injusta distribución social pasa de lo concreto de la Alemania de la I Guerra Mundial y del subsiguiente período de los años 20 a lo más general de la condición humana, mostrando al desvalido y el oprimido aplastado por unos condicionamientos que no tienen precisamente su origen en la fatalidad sino en la organización social.

Käthe Kollwitz nace en 1867 en la Prusia Oriental. Uno de sus abuelos fue un destacado predicador religioso. Su padre, abogado, había decidido trabajar manualmente como albañil, profesión que mantuvo toda su vida. Käthe se casa a los veinticuatro años con un médico, y se instalan en un barrio pobre del norte de Berlín, abriendo un consultorio a los vecinos. Allí vivirán hasta que la casa se destruye en un bombardeo aliado en 1943. A los dos años muere Käthe en Moritzburgo, donde se había refugiado esperando el fin de la guerra.

El ambiente del barrio proletario en el que pasó los decisivos años de la historia alemana comprendidos entre 1891 y 1943 influyeron abiertamente en su obra: «Los problemas no solucionados» de la clase obrera "me torturaron e intranquilizaron y se volvieron uno de los motivos de mi vinculación a reflejar a las clases bajas, y esta repetida labor me abrió un respiradero, una posibilidad para soportar la vida". Da la impresión de sentir el sufrimiento de los demás como si fuese suyo propio, de soportar la miseria de una vida

al margen de la sociedad como si de ella misma se tratase. Su simpatía y comprensión del sufrimiento humano apenas tiene comparación en la historia de la pintura. Y se percibe una especie de ternura o aproximación sentimental características de la personalidad femenina. Hay una resignación en muchos de sus personajes con una capacidad de sugerir dolor interno tal, que sólo una sensibilidad acostumbrada a ser discriminada podía expresar. "Hasta hoy no sé si la fuerza que han producido mis trabajos tiene algo en común con la religión..." Si no con un sistema religioso concreto, seguro que con una filosofía plenamente humanística, sí lo tenía.

Debido a la atención que presta al contenido temático de su obra, desdeñando las experiencias formales de las escuelas expresionista y dadaísta con las que tuvo que estar en contacto en el Berlín de aquella época, estilísticamente se la podría considerar como una exponente de un "realismo socialista" de tipo pesimista, el que precede a la Revolución y es creado por simpatizantes afectivos más que activos. Aparte su inmenso calor humano, como se demuestra en la serie de litografías sobre la muerte, hechas cuando se acercaba a los setenta años, especie de balance trágico de una existencia dominada por la sensación asumida del dolor ajeno. El desgarramiento que en ellas muestra, junto con sus gritos en contra de la guerra y del hambre, quedarán para siempre como una de las mayores expresiones de la emoción humana.

Con Käthe Kollwitz, el hombre oprimido penetró en el campo del arte con una fuerza tal, que su denuncia de la injusticia no podrá desaparecer mientras ésta siga existiendo.

Un campo de concentración en el Retiro

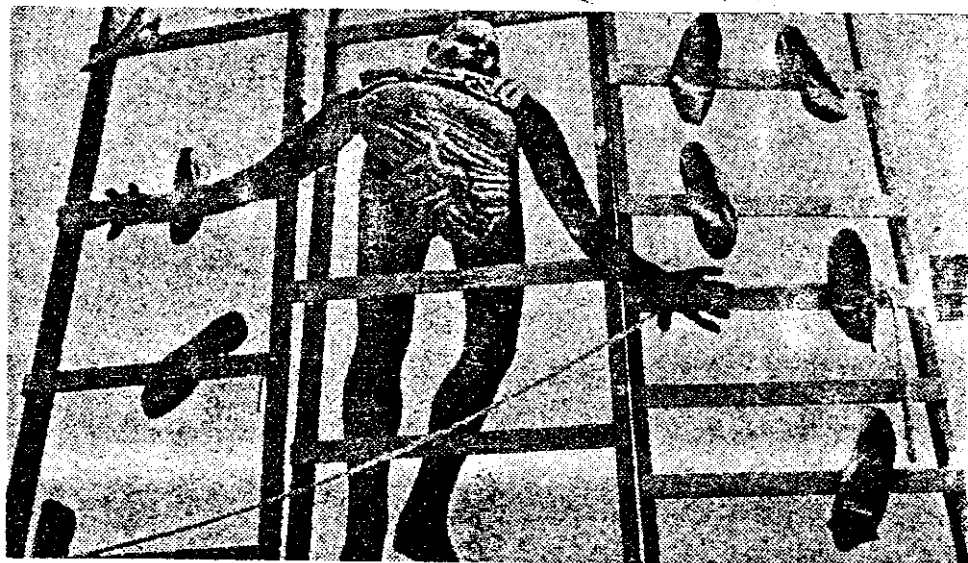
Demetrio Enrique

Si alguien quiere adentrarse en las horribles visiones de la vida cotidiana de un campo de concentración, y goza de buenos nervios como para soportarlas, puede acudir a la exposición de pintura polaca contemporánea que permanecerá abierta hasta el 31 de marzo en el Palacio de Velázquez del Retiro madrileño.

Entre las obras allí presentes hay una que llama poderosamente la atención por su fuerza y originalidad. En un lateral del edificio se han adecuado varias salitas para albergar el "ambiente" o "environnement" titulado "Réplica", continuación de las "Reminiscencias de Auschwitz" de 1970 y que su autor ha ido modificando en los últimos años, a medida que se le ocurrían nuevas ideas para añadir o transformar el material inicial.

Escapatoria imposible

A la entrada hay una valla de madera de la que cuelga un maniquí con sus intestinos al aire. La escapatoria del recinto es casi imposible. Luego, a medida que se avanza por las salas, el espectador se encuentra inmerso en una pesadilla: maniquíes con su cara carcomida, con piernas y brazos ortopédicos cubriendo sus mutilaciones; soldados gigantes de barro y huesos; planos que sirven de ataúdes y sillas sobre las que se sientan cráneos; cuerpos congelados en un suicidio colectivo que es su única y última forma posible de protesta.



Abundan las escaleras (que no conducen a ninguna parte) y los zapatos desperdigados como patética imagen de la destrucción colectiva. En las paredes hay retratos de frente y perfil de cientos de presos anónimos, con su correspondiente número de control, que fueron quienes realmente habitaron ese campo de concentración.

Con los maniquíes y demás objetos se han realizado esculturas integradas en un espacio que se podría considerar como "escenario teatral". El espectador, al desplazarse dentro del entorno, es quien elige las escenas y personajes sobre los que se fija. Es una obra abierta y tridimensional. Su creador, Josef Szajna, nacido en 1923, es pintor, escenógrafo y director de tea-

tro. En esta "Réplica" une el teatro y la escultura en un conjunto plástico con vida propia.

Los detalles son tan crudos y cercanos que se notan las vivencias personales del autor, quien pasó una larga temporada en el tristemente famoso Auschwitz y que, a la vista de la obra por él realizada treinta años después, le dejó en el inconsciente una impresión imborrable.

En el resto de la exposición destacan sólo unos tapices elaborados con técnicas mixtas y una fosilizada calavera de Lenin y el leninismo. Los árboles y lagos del Retiro, especialmente al se va al atardecer, ayudan a digerir la impresión causada por un paseo dentro de un campo de concentración.



encuentros
de arte
en parral

TOMADURA

DE PELO 108

(Desde Pamplona para CRIBA).— Para toda persona que no se haya desplazado a los "Encuentros de Pamplona" y quisiera enterarse de cómo han sido, al consultar el voluminoso catálogo editado con gran mimo por el grupo organizador ALEA, se encontrará con tal profusión de artistas de renombre y de proyectos innovadores, que no podrá evitar una sensación de malestar y envidia por no haber acudido a ellos. Los cuarenta "posters" a todo color que se incluyen en el catálogo son una muestra de la riqueza de medios, y la actitud de "echar la casa por la ventana" empleadas en este acontecimiento cultural, que lo mismo provocaba el orgullo del alcalde al adelantar "que la Pamplona, mundialmente conocida por sus encierros y fiestas de San Fermín, lo comenzará a ser a partir de ahora por sus Encuentros de Arte de Vanguardia, que se organizarán cada dos años", que la satisfacción de uno de los organizadores al constatar "que los "Encuentros" superan a la Bienal de Venecia".

Esta actitud triunfalista, tan corriente en las esferas superiores, pretendía iluminarnos en ese arriesgado salto mortal que conduce del estado de retraso del país, en el ámbito de la creación estética contemporánea, al puesto central en el acontecimiento variante del vanguardismo espectacular. Un objetivo demasiado ambicioso para nuestras débiles fuerzas culturales, a pesar del presupuesto de veinte millones de pesetas que se ha empleado en tal menester.

El resultado ha sido el de un gasto no conocido, hasta el presente, en ningún acontecimiento cultural español para obtener unos resultados muy en desproporción, que no satisficieran ni calificar como "ramplantemente pobres o inútiles" a vacuos. Algo así como construir los Nuevos Ministerios para que no albergasen más que oficinas de venta de pólizas.

UNA EXPERIENCIA VALIOSA

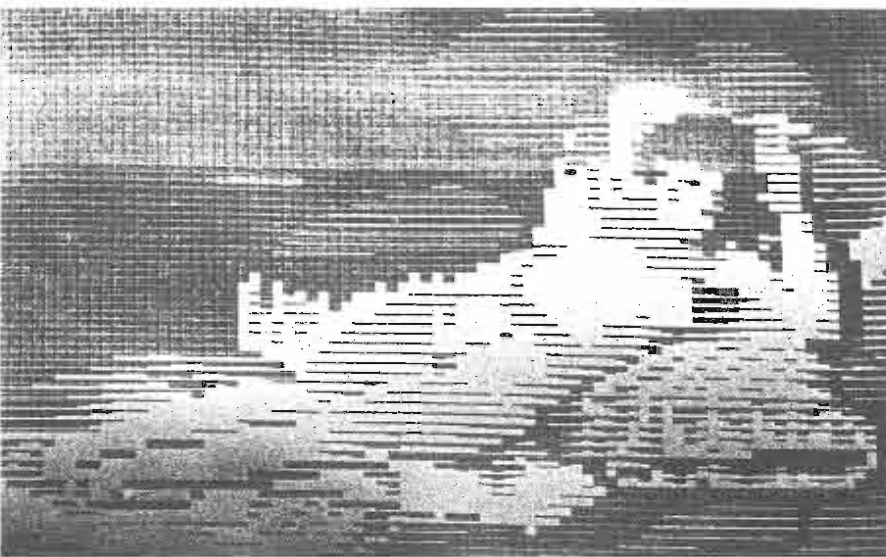
La experiencia, no obstante, ha sido muy valiosa en diversos aspectos, por el proyecto de institución en Biedma, creo que merece la pena el profundizar en lo que han constituido estos "Encuentros". Aunque se acudiese a ellos sin apriorismos anatematizantes, es cierto que la desconfianza roña el ánimo, la copulación de mecenazgo oficial y arte de vanguardia no pueda ser menos que problemática, por la esencia intrínseca de cada una de ellas: o unas autoridades con tal amplitud de criterios y tolerancia que permitieran la crítica a dogmas de los que ellos se consideran depositarios, o una vanguardia artística sin mordiente por la falta de dentadura, o por la debilidad de sus propuestas. ¿Pueden existir otras posibilidades? Dejemos el interrogante en el aire.

Entre las líneas-fuerza de los Encuentros se hallaban las de ofrecer nuevos ámbitos a las actividades artísticas y la de conseguir una participación tanto a nivel de acto como de información e intercambio de ideas. Sin duda son estas dos de las preocupaciones que han caracterizado y marcan a toda vanguardia artística, objeto de experiencias renovadas, por la falta de éxito hasta el presente de todo "acercamiento real" del arte al público.

La ruptura del arte con su sarcófago, el museo, fue intentada al dispersar actos por diversos rincones de la ciudad. El busto al "Tío Hemingway" a la puerta de la Plaza de Toros; la explanada de la ciudadela que en día caluroso parecía copia de un campus californiano; el frontón de pelota y el gimnasio; el céntrico Paseo de Sarasate en el que surgieron unas estructuras metálicas que demostraron ser completamente inútiles salvo para estorbar el paso de los habituales, con una instalación de teléfonos volubles que lo mismo transmitían música que establecían comunicación con la persona situada a unos metros como permanecían obstinadamente callados, demostrando la irracional incomprensión nuestra de cada día. (Un inciso: comunicar no quiere ser la

ENCUENTROS DE ARTE DE VANGUARDIA EN PAMPLONA

TOMADURA DE PELO



simple transmisión de ondas, sino un aporte de información e ideas).

LA "MEZQUITA"

El elemento central de esta reconversión del espacio iba a ser la "Mezquita", estructura neumática formada por 11 cúpulas unidas hechas en PVC (plástico translúcido no inflamable, como el utilizado en los salvavidas inflables), que con sus 12 m. de altura y su extensión de 13.000 m.² la convertían en la mayor estructura neumática de Europa, obra de audaz diseño, carente de

soportes, mantenida por la presión del aire introducido por 12 ventiladores. Proyectada en un principio para cubrir la Plaza del Castillo, centro geométrico de la vida ciudadana, abarcando sus árboles y farolas y consiguiendo la completa identificación con la ciudad, fue obligada a trasladarse a una explanada en las afueras, en la que más parecía carpas de circo que centro cultural. Fue exponente de la arquitectura efímera (su vida calculada era de siete días) y del urbanismo del futuro, costó más de un millón de ptas. Estaba planeado que en su interior se

expusiesen obras de un arte de tipo igualmente efímero, del "tirarse después de verse", que es uno de los caminos que se están explorando como medio de escapar al consumismo del "objeto de arte" y la fetichización que de él se realiza. También se realizarían en ella toda una serie de actividades que la convertirían en centro y símbolo de los "Encuentros". De hecho su vida fue mucho más corta de lo pensado (se mantuvo cuarenta horas en pie), estando casi completamente vacía durante ese lapso; se atribuye su desinflamiento a causas técnicas, se-

niño que declaraba que "escuchar y aprender lo que no se sabe es también arte" hasta la del obrero que se preguntaba por "la influencia del arte sobre las condiciones de trabajo", se recorrieron toda una serie de problemas inmediatos de la relación arte-realidad-liberación, que interesaban uniformemente a un auditorio de intercambios. Con la llegada del omnipotente Juan Huarte se provocó un mini-conflicto al suspenderse el colopoulo "por no haber sido organizado por ALEA y pertenecer este local a ella", ordenándose a los asistentes a marcharse de público y "solicitar el permiso de reunión al Gobernador Civil".

Con este enfrentamiento público quedaba delimitado el loco que separaba a los organizadores del participante en los actos en cuanto éste se apartaba de lo estrictamente fijado. Fue gran coincidencia el que la Cúpula se desinflara a las pocas horas y que ya ni siquiera se realizaran los otros coloquios oficiales. En este sentido se puede asegurar que la faceta de "enfrentamiento entre los artistas y el público a nivel colectivo" no llegó a realizarse, como hubiera sido necesario y, con seguridad, fructífero para ambos.

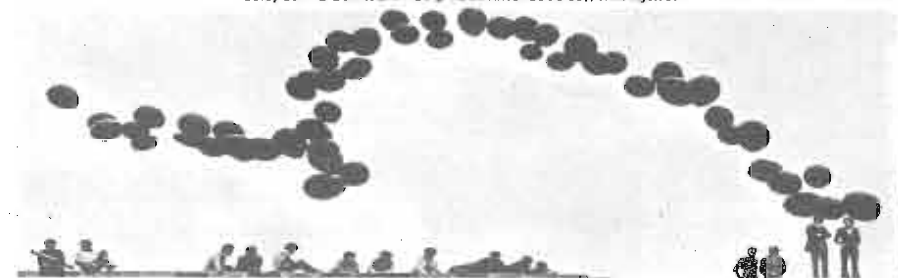
Aparte de los "poemas públicos" realizados con globos y telas de colores; de los intentos de "señalizar" la ciudad, a base de folletos descriptivos y objetos simbólicos, y de los corredores que recorrían las calles con su atuendo artístico-deportivo; la realización de actividades en la calle se vio casi suprimida por la negativa de las autoridades, en un momento difícil, debido a los dos atentados con explosivos realizados el uno antes de inaugurarse los "Encuentros" y el otro en medio de ellos. El control en todos los actos era constante, impidiendo de antemano cualquier variedad de actos espontáneos. La explicación de esta política está no tanto en las dos explosiones como en la atmósfera particular de la región vasca, en donde la violencia está a flor de piel. Esta circunstancia pesó con fuerza en el desarrollo de la Semana.

(Continuará)

Fotos y Texto: Enrique MARTIN



Arriba, concierto de música concreta, haciendo sonar un espíritu corriente. Abajo, poema público y aéreo, en la Ciudadela, con la utilización de globos hinchados con hidrógeno.



"ENCUENTROS DE PAMPLONA 1972: MISERIA DE UNA VANGUARDIA QUE QUIERE Y NO PUEDE O NO SABE LO QUE QUIERE"

DEMETRIO ENRIQUE

En estos tiempos tan sumamente confusos, uno no sabe si considerar los «Encuentros» celebrados en Pamplona como una solución local para mantener el prestigio de los «Sanfermines» cuando el toreo se hunde en crisis, o un intento consciente de modificar el «pan y circo» en «arte y toros».

Lo cierto es que la propaganda que de ellos se ha hecho desde hace meses por toda Europa presagiaba un acontecimiento estelar que levantaría olas en nuestro apacible estanque cultural. Unos organizadores con un presupuesto de muchos millones (donados por patrocinadores entre los que destacan la familia constructora Huarte, la Diputación navarra y el Ayuntamiento de Pamplona) para alargar el campo de actividades musicales en el que se especializan (grupo «Alea») hasta cubrir someramente la situación actual de las distintas disciplinas artísticas. Tanto la amplitud de objetivos como la ausencia de precedentes en el país y la intención de establecer el carácter de bienal a los «Encuentros» son razones para analizar lo que hubo y lo que no hubo en ellos, siendo tan sintomático lo uno como lo otro.

El primer hecho que exige análisis es el de las tendencias artísticas presentadas, y ya aquí nos vamos a encontrar de frente con el problema de la necesidad, rechazable o imposible «apoliticidad» del arte. La confusión semántica que enlaza «experimentalismo» con «vanguardia artística», pudo ir hasta el extremo de equipararnos también con la «vanguardia política» cuando las circunstancias adversas imponen sobre los artistas-intelectuales funciones que normalmente ejercerían los políticos-intelectuales, provoca que se consideren como revolucionarias a una serie de expe-

riencias artísticas que ofrecen la imagen ilusoria de una transformación de la realidad cuando ésta permanece anclada a la base de la estructura social correspondiente. Pueden constituir esfuerzos válidos para preparar o ayudar al cambio social, o quedarse en especulaciones formalistas sin incidencia de ningún tipo que se encierran y se agotan en sí mismas.

Partiendo de esta distinción, llegamos a la constatación de que en los «Encuentros» faltaban toda una serie de tendencias experimentales realizadas por artistas para los que el sentido de su obra debe hallarse en el entorno social que la origina y al que va destinada.



La ausencia de modalidades con sentido crítico directo era casi total, con las excepciones de los mufecos «espectador-pasivo-ideal-con-la-mente-preparada-para-todo-Encuentro» que llevó el Equipo Crónica; algunas de las películas presentadas en un ciclo desmoralizador en el que una vieja película surrealista de Buñuel poseía más actualidad que todas las presentadas por algunos directores *spanish-underground*, notándose la falta del gran número de películas de lo que fue nuestra «nueva ola» y que duermen el sueño de la censura; y unas obras de la Muestra de Arte Vasco Actual que fueron retiradas por la organización, o por sus autores en solidaridad con los censurados.

Temor y marcha atrás

Otro bloque importante de obras presentadas las podríamos aglutinar bajo el denominador común de proyectos que poseen la capacidad de influir en el espectador para desmitificar, variar sus percepciones y adoptar nuevas posturas ante hechos re-descubiertos. Aquí ha sido un factor de primer orden la voluntad renovadora de los organizadores, que propició estos proyectos *a priori* y que más adelante se encontró con que se le escapaban de las manos y se atemorizó ante la responsabilidad que habían contraído respecto a las autoridades públicas, para dar marcha atrás y dedicarse más a controlar que a fomentar. Tampoco se puede perder de vista la situación objetiva del País Vasco, con sus peculiaridades y sus tensiones, cristalizadas en la explosión de dos bombas durante los «Encuentros». Así fue desvirtuada la intención proclamada inicialmente de «sacar el arte a la calle» y favorecer la comunicación entre público local, asistentes de fuera y artistas invitados, en torno a las obras presentadas. Las cúpulas que se habían proyectado para cubrir la plaza del Castillo y ser el centro de actividades y encuentros fueron obligadas a instalarse en una explanada desierta en la que más parecían tristes carpas de circo que otra cosa. La entrada gratuita a todos los espectáculos fue la razón de los llenos continuos y la asistencia de espectadores entusiastas que en pocas ocasiones pudieron resistir íntegramente las funciones, creándose en el público local la impresión de que «no comprendemos el arte moderno» y que «aburre mucho». Varias de las actividades programadas para desarrollarse en la calle, tanto para destruir el fetichismo simbólico de la obra como su valor económico, al tratarse de obras realizadas con materiales corrientes, previstas para durar un pequeño lapso de tiempo, fueron prohibidas.

La concepción del arte como jue-

go vital, creativo, realizable por cualquiera en cuanto existiesen las condiciones externas favorables, ese «espacio lúdico» que presagiara un nuevo tipo de relaciones tanto interpersonales como respecto a los objetos del entorno; la superposición de arte y vida, de juego y trabajo, de utopía y realidad; fueron buscadas y obtenidas bajo una óptica de triunfalismo despreocupado.

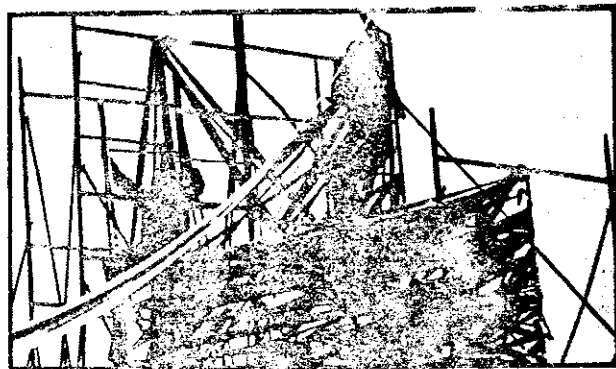
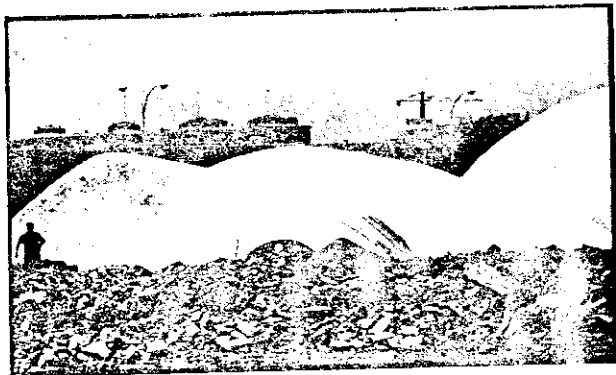
Los amigos

¿Hubo participación del público? Mucha menos de la que hubiera sido deseable. El interés se mostraba claramente con su asistencia y su heroica paciencia. El contacto con los artistas fue inexistente. La

tituyendo a su vez el contra-símbolo de un evento pretencioso que no supo o no pudo mantenerse en pie; el «arte de las computadoras», recién consagrado en la exposición que se le dedicó en Londres en 1968, y que se halla todavía en su infancia, según sus propugnadores.

Este «arte de las computadoras» es una de las tendencias artísticas en la que se puede apreciar más claramente su dependencia a las modificaciones tecnológicas de los modos de producción. Un tipo de arte «limpio» que se reduce a su forma, los ordenadores se limitan a resolver los problemas que se les plantean. La «limpieza» proviene de los programadores y es conscientemente empleada. No hay que negar las posibilidades de toda in-

no de imponerse, pero todas gozan de reconocimiento y publicidad en gran escala. En Pamplona no se ha descubierto nada original, si bien es cierto que constituyó la primera ocasión de ver en el país tantos exponentes de tendencias distintas. Los medios materiales que se pusieron en juego han sido muy abundantes y los resultados dramáticamente pobres. A este respecto convendría analizar la función teórica y la labor real de la crítica de las publicaciones de Pamplona y de nivel nacional. Para aclarar las confusiones instaladas en el público participante hubiera sido necesaria la exposición crítica y sería de los actos que se desarrollaban. En vez de ello, lo que se escribieron fueron convocatorias, panegíricos y resú-



vía lógica que hubieran sido los coloquios fue invalidada por su ajuste a temas técnicos y las presiones para evitar cualquier discusión sería que se acercase a la realidad. Un coloquio espontáneo celebrado en una de las cúpulas fue suprimido. Artistas (independientemente de sus tendencias) y público (más o menos enterado) hubieran querido realizar de verdad eso de «encontrarse», y no hubo cauces ni posibilidades. Se «encontraron» aquellos que ya se conocían de antemano.

Las *vedettes* fueron los espectáculos de sonido y música electrónica, en pálida imitación de las visiones de la mente expansionada, donde las técnicas aleatorias y la superioridad del proceso sobre la obra en sí liberan al autor de gran parte de la responsabilidad; el «arte conceptual» en el que la obra-objeto desaparece casi completamente para dar paso a la teoría; la efimeridad que viene como resultado de la concepción consumista de la etapa actual de la sociedad que propugna el tirar lo que se ha usado, aunque se trate de las once cúpulas, que costaron más de un millón de pesetas y se proyectaron para durar una semana justa, símbolo de prestigio de estos «Encuentros» por ser las más amplias de Europa (realizadas en PVC, plástico translúcido ininflamable del tipo de los empleados en los salvavidas) y que finalmente duraron hinchadas tan sólo cuarenta horas, cons-

dole que ofrecen los «cerebros electrónicos», pero sí rechazar bastantes de las tareas a las que se les somete.

Medios ricos, resultados pobres

Resulta curioso el afirmar que los espectáculos que gozaron de mayor éxito de público fueron las intervenciones de grupos de música tradicional (hindú, iraní, vietnamita, «txalaparta» vasca), expresadas mediante un código acústico reconocible por todos. También acompañó el éxito al *light-show* de Ferrari, que se transformó en un alegre *happening* a medias entre la discoteca o el festival *pop* y la sala de conciertos, siendo así que ocurría en un frontón de pelota vasca.

Las muestras de «arte-pobre» o «material», que se limita a utilizar los materiales según sus propiedades físicas y plásticas y a combinarlos entre sí; y las del *land art*, que rechaza la industrialización para salir a la naturaleza y modificarla materialmente en escala reducida; fueron inexistentes por haber sido programadas para tener lugar dentro de las cúpulas y no llegar a realizarse.

Una precisión que se impone es la de acentuar el carácter internacional de las tendencias de vanguardia que hemos comentado. Muchas de ellas han sido canonizadas, mientras que otras esperan el tur-

menes de actividades, confesando a veces los mismos periodistas su ignorancia y desconcierto. «Creemos que nos están dando gato por liebre. La suerte es que no sabemos distinguirlos» (*Pensamiento Navarro*). Si se puede excusar a los periodistas locales, lo que ya es imperdonable son varias de las crónicas de publicaciones nacionales en las que se empleaba el ligero tono de los actos de sociedad mediante la unión de calificativos favorables, trozos del catálogo oficial y reseñas de espectáculos que no se llegaron a celebrar, pero que para tales críticos habían sido «magníficamente acogidos». No es nueva esta deshonestá actitud.

Terminaremos con una mención a la genial obra de «Arte conceptual» constituida por el lujoso-carifiosamente impreso catálogo oficial, cargado con *posters*, fotos, explicaciones, proyectos y buenas intenciones, que en su mayoría no correspondieron a nada de lo que realmente sucedió. Si los «Encuentros» se hubiesen reducido al catálogo-idea, la propaganda hubiese proporcionado todo el prestigio necesario y se hubieran evitado los desilusionados de tantos de los asistentes.

Quizá sea lo más práctico para los «Encuentros-1974». A menos que cambiasen su orientación y no fueran objeto de la manipulación a la que se han sometido en su nacimiento.

D. E.



"Le spectateur des spectateurs" de l'Equipo Crónica a fait déclarer à Enrique B. Martin : "ils ont tout ce qu'il faut pour la parfaite participation aux Encuentros, ils sont aveugles, sourds et sans cerveau. Le public comprit cette provocation et bientôt dans un happening explosif ces personnages assis, grandeur nature, avec des lunettes noires empêchant la vision, furent détruits. Saine réaction spontanée".

Pamplona encuentros 1972

Photos Bernard Marrey, Mardones, Enrique B. Martin

Pour aider à combler le retard du spectateur espagnol face à la création artistique contemporaine un grand effort vient d'être réalisé à Pampelune grâce aux "Rencontres d'art" organisées par Luis de Pablo et Alexanco du groupe ALEA (groupe de musique expérimentale et de recherches plastiques) et financées par une riche famille industrielle : les Huarte.

Les manifestations, ouvertes gratuitement au public, aspiraient à une possibilité de communication entre les artistes qui explorent les nouvelles voies des arts plastiques ou musicaux et le spectateur. Dépassant l'institution du "musée-sarcophage" les œuvres devaient sortir dans la rue, faire irruption dans différents endroits tels un fronton du jeu de pelote basque, un gymnase, les arènes, les squares de la ville, à la recherche de la vitalité quotidienne. Dans cette occupation de l'espace il faut signaler les poèmes publics et aériens, ballons s'envolant avec des lettres, participants invités à endosser des tuniques colorées formant des tableaux mouvants, les structures de Valcarcel occupant une avenue, les téléphones en intercommunication de Lugan, la rue peinte par Joanet Gardy-Artigas, la centaine de personnages très réalistes et inquiétants de l'Equipo-Crónica de Valence placés au milieu des spectateurs du fronton Labrit. Trois coureurs en tenue "artistico-sportive" étaient un exemple de cette "œuvre en marche", de la "peinture en mouvement" en sillonnant la ville.

La structure gonflable de Praça Poole composée de 15 000 m2 de plastique formant onze coupes de 12 m de haut devenait la représentation de "l'art éphémère", de l'urbanisme futur. Dans cet ensemble, le plus grand d'Europe, qui allait être détruit rapidement, le public a pu voir des œuvres de nature éphémère, elles aussi : projection de video-tapes, audition de bandes magnétiques, exposition



A un spectateur qui faisait partie de la longue queue devant l'entrée des coupes gonflables désirant savoir ce qu'il y avait à l'intérieur il fut répondu : "Mais ... du vent". L'art éphémère sans doute...



L'art en marche



Détail de la "Crucifixion" des frères Morrás

Joanet Gardy Artigas n'a pu peindre que quelques mètres de rue. En obtenir l'autorisation fut une tâche difficile.



Quant à la musique, allant de la tradition (telle la "txalaparta" primitive basque constituée par la percussion de bouts de bois sur trois madriers au rythme pénétrant) à la musique expérimentale, elle rendit un hommage spécial à John Cage. La participation de ce dernier, aidé de David Tudor, fut un événement important n'éclipsant pas pour cela Luc Ferrari, Josef Riedl, Luis de Pablo, Polónio et Vaggione ou Steve Reich.

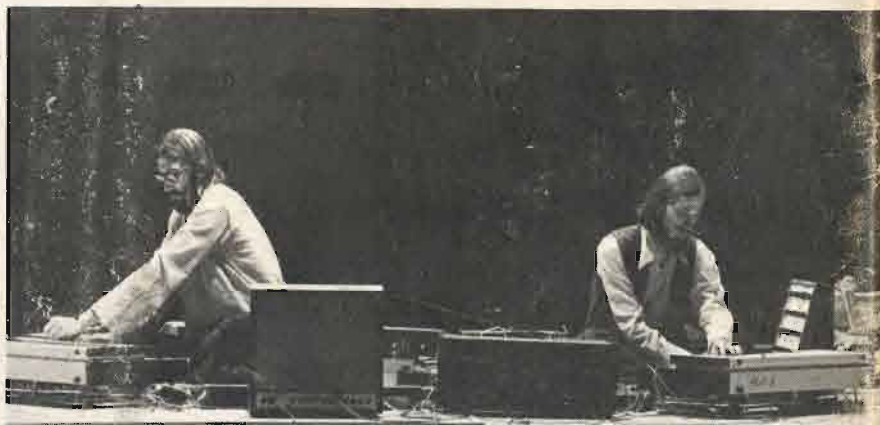
Cela n'a pas fait oublier les quelques graves incidents qui accompagnèrent la présentation d'Art basque contemporain dans le cadre du Musée de la Province de Navarre. La structure "La Crucifixion", montage photographique des frères Morrás, dut être amputée du christ baïllonné. Un tableau de D. Blanco fut décroché en raison de son caractère politique, ce qui provoqua la réaction de plusieurs artistes (Ibarrola, Arri) qui retirèrent leurs œuvres pour protester contre cette censure. Un autre retrait de marque fut celui du sculpteur Chillida mais non pour les mêmes raisons. Lui-même a déclaré : "J'avais promis une sculpture en acier de 9 tonnes ; en venant l'installer dans la cour du musée, je m'aperçus que l'œuvre du sculpteur Ramón Carrera était dans l'esprit des miennes, il y a une dizaine d'années. Considérant que j'étais représenté en esprit et pour éviter la confusion dans le public, j'ai préféré retirer ma sculpture".

L'absence, à ces rencontres, d'artistes espagnols importants tels Miró et Tàpies fut aussi remarquée et, à une question qui fut posée à Chillida, celui-ci répondit : "... si j'avais pu les joindre je leur aurai expliqué ce qu'étaient ces Encuentros et je suis sûr qu'ils seraient venus."

John Cage



Hors des "musées-sarcophages" les œuvres sortent dans la rue et le public s'en empare.



Las contradicciones del I encuentro de Arte de Vanguardia de Pamplona

Enrique B. Martín

El pasado verano se celebraron en Pamplona unos «Encuentros de Arte» de enorme relevancia, tanto por los medios materiales puestos en juego (con una profusión desconocida en el país), como por su carácter de Bienal si logran la continuidad, y los problemas surgidos en su transcurso, que empalidecieron el evento llegando a hacer dudar a muchos de los participantes si valió la pena el desplazamiento. La desilusión ha sido mayor para quienes esperaban el pequeño milagro de la superación del enorme retraso del espectador español respecto a la creación artística contemporánea, sin lazos de unión con el grupo de artistas que han impreso su huella a nivel mundial una vez separados con dolor de su tierra y sus paisanos. La tradición de participación pública que posee Pamplona con sus «sanfermines» era un elemento favorable a tener en cuenta. *A priori* existía un público local desconocedor del arte actual, pero predispuesto a encararse con las nuevas experiencias; un enorme presupuesto que dirigía el grupo ALEA (dedicado a la música experimental, llevado por De Pablo y Alexanco como cabezas visibles y el constructor Juan Huarte como cerebro oculto) y una serie de artistas invitados para realizar lo que buenamente se les ocurriera y les permitieran.

La mayor parte de los espectáculos ofrecidos podemos integrarlos en una sección de tipo impersonal o formalista. La búsqueda de lo nuevo por el valor intrínseco de la novedad; la carrera agotadora por incluirse en esa vanguardia artística que les exige la difícil respuesta a: ¿cómo innovar cuando ya las vanguardias anteriores se han encargado de destruir todas las leyes y esquemas estéticos? Exponentes del «Arte conceptual»; del «Land Art»; del «Arte de las computadoras»; de la «Arquitectura efímera»; de la «Música aleatoria»; del

«anti-Cine» y el «teatro de la Provocación»; toda una serie de tendencias con mayor o menor justificación teórica en sus proclamas y declaraciones de principios y que luego, en el momento de la verdad del encuentro con los espectadores, no consiguen en su casi totalidad más que el aburrimiento o la indiferencia. Y no se trata sólo de una cuestión de «comunicabilidad», sino de «interés» y fuerza interna.

Es indudable que se presentaron obras plásticas y musicales de gran atractivo y aceptación, pero no es menos cierto que la buscada eliminación de la barrera entre arte y vida que pasaría por la supresión del museo-sarcófago y el despertar de una nueva sensibilidad no llegaron a cristalizar. «Happenings» aislados, imposibles de prolongar ni reproducir una vez cesadas las condiciones favorables que les dieron vida, no pueden considerarse como signos de una nueva actitud en el público. Las posibilidades de «happenings» en calles y locales son infinitas, siendo la espontaneidad una exigencia tan fundamental como la ausencia de limitaciones. Mientras las condiciones reales no lo permitan, sólo se podrá «jugar a los Happenings» con la ingenuidad del sieteañero, bajo la vigilancia estricta del moralista de turno con el poder que da la Censura agazapada en su regazo. Y es conocida la capacidad de recuperación de la Sociedad, que puede convertir en «moda» toda tendencia artística vital, eliminando su fuerza lúdica y liberadora en provecho de los mercaderes y sus mercenarios.

La participación pública en Pamplona fue tan tímida como insegura la postura de los artistas participantes. El arte y la vida se rozaron sin llegar a influenciarse mutuamente. Quedaron varias realizaciones llenas de sugerencias y posiblemente cerca del límite de lo permitible.

No creemos que se pueda sostener la triunfalista expresión de uno de los organizadores que calificaba a los «Encuentros» como superiores a la «Bienal de Venecia», ni que se puedan esperar transformaciones inmediatas en unos artistas y un

público inmersos en la misma sociedad agónica y deshumanizante. En todo caso, podemos colocar a los primeros «Encuentros de Pamplona» como una señal del alcance y limitación del Arte, las Vanguardias artísticas y el público de 1972.

Breve relación de hechos

La gran cúpula neumática fue pensada por Prada Poole para erigirla en el mismo centro de la ciudad, conteniendo en su interior la fuente, los árboles, los bancos, las señales de tráfico y todo cuanto existe en una plaza concurrida. La simbiosis entre las actividades artísticas del interior y la vida ciudadana externa hubiera sido máxima. A última hora fue negado el permiso por el temor de las Autoridades de ver convertido el centro de su ciudad en una Feria.

Los incidentes en la «Muestra de Arte Vasco Actual» comenzaron al ser descolgado por los organizadores un cuadro de D. Blanco. Como protesta ante esta censura, A. Ibarrola, Arri y el mismo Blanco decidieron retirar su participación. Una obra de Morrás, la «Crucifixión» fue modificada, sustituyéndose la figura de un Cristo amordazado por la de una escena de los «sanfermines».

Al proponer varios de los artistas vascos que se debatiera en el primero de los Coloquios el problema de la censura, Juan Huarte expuso claramente la postura de los organizadores ante la posible «politización» contestataria de los Encuentros: «No será por orden gubernativa por lo que se suspendan, sino que seré yo mismo quien los clausure».

Cada vez que los participantes en los Coloquios oficiales intentaban dialogar sobre problemáticas que no fueran estrictamente técnicas, se conectaban los altavoces con música a mucho volumen y se apagaban las luces de la sala. La «indirecta» surtía efecto y se abandonaba la discusión.

Cuando se celebró un coloquio espontáneo en una de las vacías naves de la gran cúpula, con asistencia de varios cientos de personas, se produjeron intervenciones como la del niño que decía: «Enseñar al que no sabe es también arte», o la del señor de edad: «¿Por qué no trata el arte sobre las condiciones de trabajo?». Mientras la gente hablaba y escuchaba,

Juan Huarte apareció y ordenó la disolución de la reunión por no haber sido programada por ALEA, indicando a los disconformes que se fuesen a pedir permiso de reunión al Gobernador Civil.

En una de las proyecciones en la que se había anunciado una película de Buñuel que luego no fue presentada, el público coreaba a gritos «¡Buñuel, Buñuel, Buñuel!».

Otra de las proyecciones consistió en cortos en 8 mm. realizados en 1905 por Mèlies, que por dificultades técnicas aparecían a tamaño reducido y desenfocado. A pesar de las protestas, no se interrumpió la proyección que nadie podía disfrutar. Y para «responder a las peticiones» no formuladas, se volvió a pasar el mismo programa Mèlies el último día.

Para la inmensa mayoría de los participantes fue maravilloso el descubrimiento de la «Txalaparta», primitivo instrumento musical vasco de lo más simple que puede haber: tres tablas de diferentes maderos, largas y apoyadas sobre soportes, que se golpeaban con dos pares de palos cilíndricos, consiguiéndose unos efectos rítmicos asombrosos.

El concierto dado por John Cage constituyó el acto central de los Encuentros, siendo la figura participante de mayor relieve, y su obra semi-provocativa fue recibida con la seriedad que merecen las obras clásicas, muy lejos de los escándalos que el mismo Cage provocó tantas veces en los Estados Unidos.

La provocación que sí fue respondida fue la de los muñecones que los de «Crónica» habían sentado en las gradas de uno de los locales en los que se celebraban actos. El atemorizante y siniestro «espectador de espectadores» despertó la agresividad latente de muchos espectadores normales que fue descargada sobre él, siendo manteados muchos de los muñecones, bailados otros y degollados algunos. Un periodista local se rasgaba las vestiduras ante este «happening»

acusando a los participantes de gamberrismo colectivo.

Los teléfonos instalados por Lugan en el Paseo de Sarasate fueron uno de los objetos de mayor curiosidad por parte del público local, que nunca estaba seguro de si oiría música, a la persona que hablaba desde otro teléfono situado a varios metros, o no obtendría ningún tipo de sonido al descolgarlo.

Los globos son los objetos que con más facilidad provocan mini-«happenings» al ser lanzados de una parte a otra del patio de butacas de un cine, o un teatro, o en un parque con césped. Un buen baremo para medir el grado de interés del público por el espectáculo que contemplaban era el vigilar la aparición de globos. Mientras más de ellos, mayor aburrimento colectivo. Y fueron numerosas las ocasiones en las que los globos estallaron por los aires.

Los premios de la Nueva Crítica

Un jurado integrado por una veintena de jóvenes intelectuales falló el 9 de diciembre último la primera edición del Premio de la Nueva Crítica. Resultaron elegidos por mayoría simple los siguientes libros publicados en España durante el transcurso de 1972: NOVELA: *Un viaje de invierno*, de Juan Benet (La Gaya Ciencia). POESÍA: *Sermón de ser y no ser*, de Agustín García Calvo (Visor). ENSAYO: *La Conciencia Infeliz*, de Antonio Escohotado (Revista de Occidente). MENCIONES ESPECIALES A UNA LABOR CULTURAL NO CRISTALIZADA EN LIBRO: Cátedra de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid, «Poesía Pública» en los Encuentros Internacionales de Pamplona-72, y el grupo teatral Los Goliardos. Se resolvió asimismo señalar las obras finalistas: «La Saga-Fuga de J. B.», de Gonzalo Torrente Ballester (novela); «Maniluvios» (poesía), de José Miguel Ullán, y «La Filosofía Tachada», de Fernando Savater (ensayo).

El Jurado estuvo integrado por Andrés Amorós, José Carlos Mainer, José Luis Jover, Rafael Conte, Miguel Fernández Braso, Guillermo Carnero, Fernando Savater, J. A. Gómez Marín, Ignacio Gómez de Liaño, Ramón Gómez Redondo, Marcos Ricardo Barnatán, Santos Amestoy, Eduardo Chamorro, Gonzalo Armero, Juan Cruz Ruiz, José Miguel Ullán, Jenaro Taléns, Ramón Pedrós y Jesús García Sánchez.

VIII BIENAL INTERNACIONAL DE PARIS

LOS ESPAÑOLES: ALBERTO CORAZON Y EQUIPO CRONICA

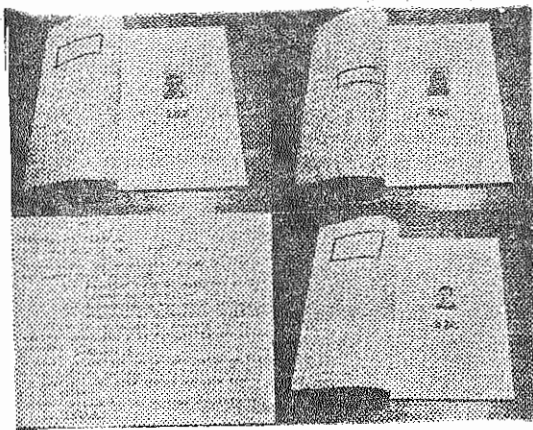
Y algunas apuntaciones
sobre la jerarquía de la
Bienal y otras
aportaciones extranjeras



Equipo Crónica

LA VIII Bienal Internacional de París, que acaba de clausurarse, ha tenido como representantes españoles a Alberto Corazón y al Equipo Crónica; en el Jurado, a otro español, Antonio Saura. Durante estos pasados días, la galería Redor de Madrid ha realizado públicamente una serie de proyecciones cinematográficas referidas enteramente a esta Bienal parisense, que puso en la actualidad expositiva de Madrid uno de los sucesos artísticos de mayor relieve en la inventiva del arte contemporáneo. La dirección de tales proyecciones corrió a cargo del pintor Tino Calabuig, asistente informativo a la Bienal y a la vez autor, con Demetrio Enrique, de las apuntaciones recogidas en esta página en torno al gran Encuentro de París, del que en diversos momentos informamos ya a nuestros lectores. Las noticias de Tino Calabuig y Demetrio Enrique, así como las opiniones que sobre la Bienal se recogen al final de las notas informativas, del Equipo Crónica, Alberto Corazón y Antonio Saura, dan a estas apuntaciones un capital valor informativo.

* Entre las exposiciones internacionales al margen de fines directamente monetarios, la Bienal de París sigue siendo una de las más interesantes, junto a la Documenta de Kassel, muy por encima de otras, como las de Venecia y Sao Paulo, que apenas cuentan con razón de ser por lo poco que aportan. En la edición de este año de la de París hubo varias novedades en su estructura: los anteriores comisarios nacionales —representantes oficiales de sus corres-



Alberto Corazón. «Documento número 7»

pondientes Gobiernos—, que eran quienes seleccionaban los artistas y cuyo placer era imprescindible, son sustituidos por una comisión internacional formada por gente integrada en el mundo del arte, que una vez informada por numerosos corresponsales sobre las actividades de artistas menores de treinta y cinco años y no consagrados, seleccionaba aquellos que presentaban interés en el sentido de sus investigaciones.

* De esta reciente Bienal de París, amuestra internacional de las investigaciones más audaces e innovadoras de los jóvenes artistas, apenas se han percibido aquí algunos ecos aislados y difícilmente interpretables, a pesar del significado altamente informativo que ha poseído como ayuda para comprender la situación actual de la acción artística menos condicionada por el mercado y de la participación destacable de varios artistas que viven y trabajan en nuestro país.

* Un hecho revelador y bastante lógico fue el de las distintas procedencias de los artistas. El 85 por 100 procedía de los países occidentales, un 10 por 100, de los países socialistas, y el 5 por 100 restante, a repartir entre el tercer mundo.

* Casi universalmente el sentido de los trabajos fue dirigido al ataque contra la sociedad actual, en la que el hombre se halla deshumanizado. Su forma de protesta estética es difícil de encuadrar según los moldes tradicionales (y este es un factor más de ruptura entre el artista y su sociedad). De alguna manera se podrían agrupar los trabajos presentados en unos pocos bloques.

* Dentro de la pintura se hallarían tanto los figurativistas —cuyos representantes más genuinos fueron los del Equipo Crónica— (donde la crítica resulta evidente) como los nuevos abstractos, en los que la pintura va por un lado y su actitud como ciudadanos por otro. El Equipo Crónica llevó una serie de cuadros grandes, en los que han proseguido sus estudios sobre la mezcla intencionada de imágenes procedentes de contextos muy distintos, consiguiendo quizá sus mejores obras, que lo son al mismo tiempo de la pintura española actual.

* Otro gran bloque sería el de las ideas o conceptos, en donde el contenido de la expresión lo es casi todo, y su base material la indispensable.

* Entre las series fotográficas destacaban las de De Vries, en las que hacía un estudio sobre las consecuencias del tráfico en una carretera, mostrando los cadáveres de diferentes animales y demás huellas materiales de la circulación; unas de Beckley, en las que se contraponían las imágenes con los textos mediante dos elaboraciones distintas; las de Sondheim, que reproducían los fotogramas de una película filmada al Presidente Nixon en el momento en que éste pasa por una puerta y se da un golpe en la cabeza viéndose sus muecas y expresiones que se metamorfosean; y finalmente, las del japonés Kitatsutji, en las que se van haciendo copias de las copias, degradándose el contenido en el proceso al ampliarse la distancia entre el espectador y la imagen inicial, que casi desaparece. En todos ellos la imagen es manipulada y reconvertida.

* De los análisis, el que ha realizado Alberto Corazón sobre diferentes aspectos de las imágenes ofrece unas perspectivas de grandes posibilidades. Esta obra, plena de sugerencias, adolece quizá de una falta de exprimir y elaborar el material por el propio Corazón, que no llega hasta las últimas consecuencias de lo que esboza. Esto no invalida el interés de un estudio imprescindible en la era de la imagen y que él es uno de los pioneros en realizar.

* Uno de los bloques más amplios fue el de los «ambientes» o «entornos» creados por diferentes elementos para rodear al espectador y motivarlo a nivel tridimensional. Algunas constantes eran la neorregión y violencia, más como expresión de fantasmas colectivos que para con-

seguir un impacto fácil y la preponderancia de los factores autobiográficos.

* Merecen una mención especial las Brigadas Ramona Parra, de Chile, que han sido suprimidas y por ello no pudieron acudir a París. La expectación que había ante su actividad quedó trocada por el reconocimiento postumo de su aportación al arte y la política. Con las fotos de sus trabajos que se pudieron exhibir quedó fijado de forma acuciante el problema del realismo y la funcionalidad del arte, que impregno en gran medida el transcurso de la Bienal.

* No nos extenderemos más. A través de este breve recorrido por los caminos seguidos por las vanguardias artísticas occidentales han surgido temas de incalculable interés que se debaten en la teoría y la práctica, y ante los que artistas y público españoles no deberían quedar marginados.

TRES PREGUNTAS A LOS ESPAÑOLES

EQUIPO CRONICA:

—¿Qué pensáis de la amplitud que ha tenido la tendencia de vuelta a la abstracción pictórica?

—Nos ha sorprendido la preponderancia que se les ha dado a estos participantes, no sabemos si como resultado o planteamiento de la comisión organizadora. Aplicar a esta sección el concepto de vanguardia correspondería al criterio mecanicista que trata de explicar los movimientos artísticos de forma cíclica, según lo cual, al cabo de unos años, se vuelve irremediablemente a formas superadas, y esta vuelta actual a la abstracción significaría el abandono de las últimas tendencias, por considerárselas ya agotadas y que, sin embargo, tienen mucho que decir todavía.

ALBERTO CORAZON:

—¿Crees que tendría interés ahora una discusión en España sobre todos estos fenómenos que se han exteriorizado en la Bienal?

—La organización de la Bienal abre unas perspectivas dignas de tenerse en cuenta: el establecimiento de procedimientos de autogestión de la producción artística, operativos y que funcionen. Esta fórmula de autogestión debería comenzar a discutirse y servir de reflexión entre nosotros mismos. La Bienal demuestra que es posible, a pesar de los obstáculos encontrados, la organización de este tipo de muestras al margen de las estructuras oficiales. De todas formas, las condiciones existentes en España son muy diferentes. Aquí hay algunas organizaciones privadas, tales como los colegios profesionales, que son las únicas en las que uno puede apoyarse. Ahora bien, estas iniciativas privadas son escasas y poco sólidas. Por ejemplo, aquí en Madrid, a estos niveles, sólo podría hablarse de Redor, en donde se ha dado el reportaje de la Bienal.

ANTONIO SAURA:

—¿Qué significado le ves a la abundancia de obras de difícil comercialización?

—Todo es relativo. Hay obras que se han hecho especialmente para la Bienal y están dirigidas a crear una impresión fuerte al espectador, y en este sentido ha sido uno de los espectáculos más atractivos. Es cierto que hay una inclinación en la juventud actual a rechazar la especulación con la obra artística, y me parece estupendo. El problema estriba en encontrar los medios para realizar estas obras.

Tino CALABUIG y
Demetrio ENRIQUE



La VIII Bienal de París

Las Bienales internacionales de arte son uno de los puntos de cita para todos los interesados en comprobar cómo y hacia dónde marchan las investigaciones expresivas. Y la de París ha conseguido un lugar preeminente entre ellas gracias a su ductilidad y al signo de juventud que ha enarbolado (todos los artistas invitados son menores de 35 años y de nombre no consagrado).

Después de celebrarse la edición de este año¹, el panorama que ha ofrecido sobre las nuevas formas de arte producidas por los

jóvenes artistas es bastante confuso y en ocasiones desolador. Y esta muestra se podría extrapolar y aplicar a todo el arte de vanguardia actual, que de hecho es el de los países industrializados.

Para no inundar el artículo con nombres y títulos que poco dicen, vamos a limitarnos a intentar desgajar las tendencias expuestas y analizarlas en sentido global, asimismo como explicar el por qué de muchas ausencias.

Un fenómeno general e indiscutible es el de la extensión de los *trabajos de tipo «conceptual»*, en los que el artista se absorbe en el contenido de la expresión y prescinde al máximo del soporte material de la obra. Bien a través de proyectos de acciones a rea-

1. Un reportaje sobre la Bienal ha sido exhibido en la galería «Redor», de Madrid, y pasará por varias capitales de provincia.

ARTE

lizar (a lo que se invita al público) o eventos efectuados por el propio artista (de los que la única constancia que permanece son sus declaraciones y algunas fotos tomadas a lo largo de su desenvolvimiento), como de análisis teórico-prácticos sobre elementos expresivos tanto de la vida cotidiana como del mismo hecho artístico, desarrollando técnicas estructuralistas y semiológicas, y a menudo mediante series fotográficas con o sin continuidad, en las que la imagen por sí sola no cuenta, sino incluida en un conjunto más amplio que la configura y la sostiene, siendo manipulada en su verdad «objetiva» para responder a una intencionalidad consciente del artista. La preponderancia de este último tipo de trabajos basados en la imagen a la que se saca de su contexto original y se la orienta en un nuevo sentido, prescinde de sus valores formales estéticos para centrarse en sus relaciones y sugerencias, y es de algún modo la respuesta del individuo de la era de la imagen, la fotografía y el cine a las formas clásicas del arte. Se ha perdido el respeto a la objetividad y la autonomía de las imágenes fotográficas.

Cercano en bastante medida a esta tendencia, debido a la común ausencia de fines directamente monetarios en el planteamiento de la obra, y la separación de los canales de distribución artística, se hallan los «ambientes» o «entornos» creados con diferentes objetos que se sitúan en un espacio tridimensional, creando una atmósfera que embarga al espectador y lo introduce en un terreno sensorial y le abre nuevas perspectivas. Aquí se hallan tanto la pintura y la escultura como el teatro apartados de los objetos artísticos tradicionales para confluir en lo que se podría llamar «una situación total». Esta tendencia suele ser más agresiva, llegando hasta la provocación al espectador, en muchos casos abriéndose a la participación del público que puede entrar en el «ambiente» y modificarlo a su antojo.

La mayoría de los artistas que presentaron obras en estos dos bloques, o viven de otra profesión, más o menos conectada con la

práctica artística, o se mantienen gracias a subvenciones, becas y demás formas de protección socio-cultural de instituciones privadas o públicas. Esto les permite apartarse de la producción de objetos para la compra-venta y dirigir su práctica artística a la exhibición pura. La contrapartida es el control al que deben someterse y la facilidad de perder mordiente crítico y ser asimilados.

Respecto a la pintura propiamente dicha, se han notados dos grandes ausencias y un regreso. El mayor ausente ha sido la corriente «hiperrealista» de imitación colosal de las realidades más banales, que se ha originado en los Estados Unidos para invadir los mercados internacionales. Una moda y un refugio para los pintores académicos, el «realismo capitalista», cuya máxima aspiración es perfeccionar la precisión fotográfica, ha demostrado que no interesa a los jóvenes, no contando con ningún partidario entre los expositores de la Bial. Quizá pronto se desinfla el «boom» publicitario que ha lanzado a los «hiperrealistas», en cuanto recaude sus buenos ingresos, para dar paso a otra moda igualmente provocada por los marchands y las galerías de pintura.

Menos explicable resulta la ausencia de representantes de la «nueva figuración», a excepción del «Equipo Crónica» que sorprendió a todos con unos grandes cuadros, prolongación de sus mezclas y yuxtaposición de imágenes significativas procedentes de distintos orígenes, dedicados al cartel político y sus relaciones con la realidad y la representación pictórica de ésta. Esta tendencia parecía tomar fuerza entre los pintores críticos, una vez asimiladas las técnicas «pop» a las que se infundían nuevos contenidos.

Lo que resultó demasiado destacable fue la participación de nuevos abstractos, una corriente que ya parecía haber dado de sí todo lo posible. Quizá haya intervenido en esto una benevolencia por parte del comité de selección que haya inflado desproporionalmente la lista de abstractos invitados. En todo caso su aportación fue insignificante,

limitándose a repetir los enfoques de los supermatistas o del más moderno «minimal art».

También fue destacada la participación de exponentes del «arte tecnológico», entre los que se incluyen el de las computadoras, el electrónico, el cinético y los videos. Un grupo alemán que invitaba al público a grabar con una cámara su intervención para luego difundirla por pantalla de televisión de circuito cerrado, y que apenas tuvo seguidores (¿falta de espontaneidad o de cosas que comunicar?, ¿tal vez que no sea éste el modo de conseguir la participación?). Esta es otra de las tendencias que mayor auge está teniendo entre los investigadores formales, pero la exigencia de grandes presupuestos para sus realizaciones las limita al ámbito directamente mercantil, y la coloca lejos del alcance del artista aislado.

Muchas de las obras presentadas son difíciles de enmarcar y éste es un factor más de su ruptura con las formas tradicionales de expresión artística. Happenings; reconstrucciones arqueológicas; troncos de árboles mutilados; figuras en miniatura imitando juguetes; puertas metálicas que atenazaban al espectador, y especialmente las *Brigadas «Ramona Parra»*, que merecen un apartado.

Estas Brigadas se formaron en 1969 en el transcurso de una marcha anti-imperialista de Valparaíso a Santiago de Chile, como un grupo de voluntarios especializados en pintar los muros en lugares de movilización política. Su uso de grafismos con bellos colores, mezclando poesías, consignas políticas, dibujos populares y temas imaginativos, como contribución a la elevación de la conciencia política, tenía su razón de ser en las circunstancias especiales que concurrían en su sociedad y su intento de contrarrestar la influencia propagandística de los medios de difusión en su mayoría en manos de la oligarquía. Este punto de unión entre arte, comunicación y política, tan necesario y al mismo tiempo difícil de conseguir, se manifestaba con fuerza en las actividades de las Brigadas. Invitados a París, se les había des-

tinado un gran muro de 200 metros en el centro de la ciudad para que lo rellenaran a su modo. Los trágicos acontecimientos de septiembre sucedieron poco antes de la inauguración de la Bienal y muchos de los miembros de las Brigadas fueron detenidos y fusilados. Su único exponente han sido fotos y diapositivas sobre su forma de trabajar; pero su solución al problema de la funcionalidad del arte se mantuvo presente en primer plano todo a lo largo de la Bienal.

Como última consideración diremos que la postura de la inmensa mayoría de artistas de la Bienal era de inconformismo y rechazo de las estructuras sociales imperantes. Esta crítica se mostraba claramente a través de los temas más numerosamente tocados: dominación de unos seres sobre otros; carnicerías sangrientas; cementerios; superhombres ridiculizados; modelos humanos realistas con máscaras patéticas y terroríficas; deformaciones de la naturaleza; desolación y denuncia; homenajes a la combatibilidad revolucionaria. Ya esta enumeración da idea de la postura de los jóvenes artistas, aunque en muchas ocasiones la forma de expresarlas no fuera suficientemente conseguida.

Finalmente destacaremos la participación española que con el «Equipo Crónica» y sus carteles de la guerra civil y Alberto Corazón y su propuesta realista a través de dossiers y análisis de las imágenes, se mantuvo en un nivel elevado. Como miembro del comité organizador se hallaba Antonio Saura. Y estos participantes no deben haber agradado mucho a los medios de difusión oficiales a juzgar por la poca información que se ha dedicado a estos artistas y a la Bienal. Por desgracia no resulta extraordinario que en España no se reconozcan los valores de los artistas e intelectuales que tienen algo nuevo que decir. Ni tampoco que sea imposible la celebración de muestras de arte de vanguardia como esta de la Bienal. Todo lo que suene a vanguardia está muy mal visto.

DEMETRIO ENRIQUE
TINO CALABUIG

París en vanguardia

"Aquí se han encontrado los elementos más interesantes de una juventud creadora, insatisfecha y a menudo revolucionaria", ha declarado el director de la Bienal de París al referirse a la IX edición que acaba de terminar. Cada dos otoños, París se convierte en el punto de cita de los artistas de vanguardia, que presentan las últimas experiencias del arte contemporáneo.

De acuerdo con lo exhibido el presente año, la impresión común indica que se atraviesa una época de falta de imaginación, basada en los nuevos medios técnicos —especialmente video— utilizados como juguetes para asombrar al espectador.

La pintura ha perdido —dicen los expertos— su puesto privilegiado como medio de expresión artística. Sus escasos jóvenes partidarios tienden a la abstracción total, al mínimo pictórico: blancos y grises planos, donde las rayas constituyen el único sujeto. El cuadro ha sido sustituido por la colección de objetos, las fotos y películas que ilustran una acción del artista, o su propio cuerpo considerado como obra de arte.

Con el tatami

Este protagonismo del artista-individuo tiene varias facetas. Hay algunos que reconstruyen su vida con documentos auténticos o falsificados, o se reproducen a sí mismos ejecutando actos banales. El caso más extremo de esta tendencia podría ser el japonés Hikosaka, quien propuso un proyecto de transportar a la sala de la Bienal "todos los objetos que configuran mi vida cotidiana en mi casa de Tokio, incluyendo el *tatami* del suelo y los muebles que soporta. Allí será todo cuidadosamente puesto en su lugar y podrá ser visto por ustedes y por mí. Al término de la exposición, ese suelo con sus elementos regresará a Tokio para que yo continúe viviendo encima".

Otra faceta del propio artista como obra de arte que contó con varios ejemplos fue la de los *travestis*. De ellos dijo Severo Sarduy: "el *travesti*, o mejor, aquel que trabaja sobre su propio cuerpo y lo expone... nos envía el mito ancestral del ser andrógino, que existía antes de la separación anatómica de los sexos". Profusamente maquillados, con vestidos exuberantes y poses sofisticadas, crean

físicamente la imagen que pretenden expresar y luego la registran fotográficamente para que quede constancia.

Un tema que suele inquietar al público es el de los medios de ganarse la vida que tienen los artistas de vanguardia. Una informal encuesta parisiense revela que en su mayor parte desempeñan profesiones relacionadas con el arte —profesores de academias, investigadores— o disfrutan de subvenciones de algunos de los miles de organismos culturales de Occidente.

Cortar el agua

El mercado del arte está tan organizado en la actualidad que admite y compra de todo, sin más límites que la originalidad y la publicidad, que



"ADMIRAR EL CUERPO"

puede ser hecha por el mismo artista o por su galería. Uno de los documentos exhibidos, la *Operación Antwerpen*, del italiano Plessi, consistía en cortar el agua del río Schelde con una sierra de carpintero desde un bote neumático, fue captado por una banda de video de treinta minutos de duración. De esta banda se han obtenido reproducciones para la venta y con las fotos se ha editado un libro. Con una tirada limitada, la firma del artista, y un precio alto, ya está el negocio.

En esta línea se hallan la mayoría de los *events* o acciones presentadas en París, con mezcla de elementos de la naturaleza, extraños objetos que

manipulan u ordena el artista, y una explicación teórica que confiere la justificación creativa.

Aunque los organizadores nieguen que el *Año Internacional de la Mujer* haya influido, la cifra de participación femenina —el 20 por 100 del total— ha sido muy superior a la de anteriores ediciones de la Bienal. Esto dio pie a una polémica sobre la existencia o no de un *arte femenino* que responda a una psicología y situación social propias. Un dato revelador fue el énfasis de muchas participantes por reivindicar su propio cuerpo en busca del autoerotismo y aceptar sin pudor los fantasmas reprimidos por la consciencia social.

Artercermundo

La inmensa mayoría de los artistas provenían de los países industrializados. Y muchos otros trabajan



"ASERRAR EL AGUA"

en tales países, como los dos españoles que acudieron, Muntadas y Torres, que residen en los Estados Unidos. El arte de vanguardia es un arte de la sociedad superindustrial. La única representación masiva de un país subdesarrollado fue la constituida por los obreros y campesinos pintores de las comunas del distrito de Houhsien, en China Popular, que por primera vez se presentaban en el extranjero. Sus escenas de actividades colectivas de la vida cotidiana fueron alabadas por muchos como "la pintura de la revolución", mientras que para otros no tenía por qué estar junto a la vanguardia occidental, en un contexto y una sociedad distintos. ♦

«E L artista actual, si es que no quiere ser un corredor aislado, un obús anticuado no estallado, debe abandonar el "arte puro", dijeron en 1925 dos de los artistas que formaron el grupo Dadá de Berlín, Grosz y Heartfield.

Su afirmación respondía a la alternativa que se plantea a todo artista, entre ocuparse tranquilamente de su obra o responder a las presiones sociales.

Actualmente nos hallamos inmersos en un período histórico en el que tanto el cine (Costa-Gavras, Godard, Bertolucci, Sanjines, Pontecorvo, Petri), el teatro (grupos de teatro radical o de guerrilla), la música (muchos componentes del «folk» y música progresiva) como las tendencias del realismo crítico en pintura atraviesan por una clara politización. Si se entiende como que la temática de muchas obras artísticas se refiere en gran medida a fenómenos sociopolíticos, se puede hablar de una «politización del arte actual». Pero también se podría opinar que lo que sucede es un proceso de «artistificación de la política», refiriéndonos a las formas de expresión artísticas que emplean los movimientos inconformistas para intentar la difícil comunicación con el resto de la población. En cualquiera de los dos casos, la consecuencia es la paulatina desaparición de barreras entre espectáculos y manifestaciones, entre propaganda y expresión individual.

Esta actitud plena de vitalismo que transforma actos políticos en «happenings», a los que se asiste porque se pasa bien y no por deber autolimpuesto, significa el resurgir de la mentalidad que animó a los componentes de los movimientos de vanguardia artísticos de fines de la década de los diez y casi toda la de los veinte, especialmente los que definieron las bases para un arte de agitación y propaganda. A pesar de su riqueza de ideas y realizaciones, tanto los constructivistas y artistas revolucionarios soviéticos como gran parte de los dadaístas, han permanecido en la oscuridad más impenetrable, sólo traspasada por ensayos especializados. Hasta que en 1967 se celebraron exposiciones referentes al cincuentenario del inicio de ambos movimientos (lo cual constituye una edad que aparenta respetabilidad), el gran público no se enteró de su importancia histórica. La de los artistas soviéticos todavía no se ha acercado a nuestras fronteras, mientras que la de los dadaístas ha llegado a Barcelona casi de incógnito y se ha prohibido en Madrid (lo que habrá alegrado infinito al bello e incorrupto cadáver de Dadá). La que sí llegó a Madrid fue la de los fotomontajes de John Heartfield, que ha asombrado por su fuerza y perfección técnica (1). Cabe el preguntar: ¿Por qué ese desconocimiento tan generalizado?

(1) La exposición de fotomontajes de John Heartfield en la Galería Redor, ya ha sido comentada ampliamente en el número 556, del 26 de mayo, en artículo de J. González Yusta.

50 ANIVERSARIO DE DADA ARTE, AGITACION Y PROPAGANDA

Las vanguardias malditas

La explicación quizá se encuentre en los mecanismos de comercialización. Siempre que surge una vanguardia artística se enfrenta al arte oficial y a su desfasada gramática lingüística, produciendo obras que van contra los códigos establecidos y aceptados, y originan el desconcierto. A la incompreensión sucede la marginación del circuito comercial de las «obras de arte». Si los miembros de esa vanguardia pierden agresividad, pueden ser admitidos y digeridos, y sus obras, catapultadas por los mecanismos publicitarios hacia el apetecible terreno de la mitificación y los cheques con muchas cifras. Si no, las vías de distribución y difusión les serán cerradas, y el público al que podrán acceder, minoritario.

El caos destructor y purificador que desbordaba Dadá («Dadá es lo único que no apesta. Es nada, nada, nada», Picabia) golpeaba desde dentro a la burguesía con la misma precisión con la que los artistas soviéticos de los primeros años lo hacían desde el exterior, transformando la cultura de un país que ya había cambiado sus formas de propiedad. A ninguno de los dos se les podía recuperar. Para los artistas de vanguardia soviéticos, el control sobre su obra vino en primer lugar de los propios dirigentes del partido, que en la época de dominio staliniano les aplicaban el estigma de caer en «formalismos decadentes», y les regularon y controlaron sus obras hasta que a fines de los años veinte desaparecieron como vanguardia activa. Con el olvido de ambos se cerró una página tanto de la historia del arte como de la política.

No se pueden analizar ambos movimientos sin tener en cuenta la crisis monstruosa que sacudía las estructuras del mundo occidental. La primera guerra mundial actuó como un revulsivo que echaba por tierra la racionalidad, bondad y sinceridad de una concepción de la vida que la había engendrado e incubado. En el barro de las trincheras se hundían los ideales burgueses con la misma facilidad que las pesadas botas de los soldados. El humo de las explosiones permitía ver el vacío y falsedad interna de una cultura domesticada. Al mismo tiempo se iniciaba el desarrollo de los medios de comunicación audiovisuales, que permitiría el acceso a la mayoría de la

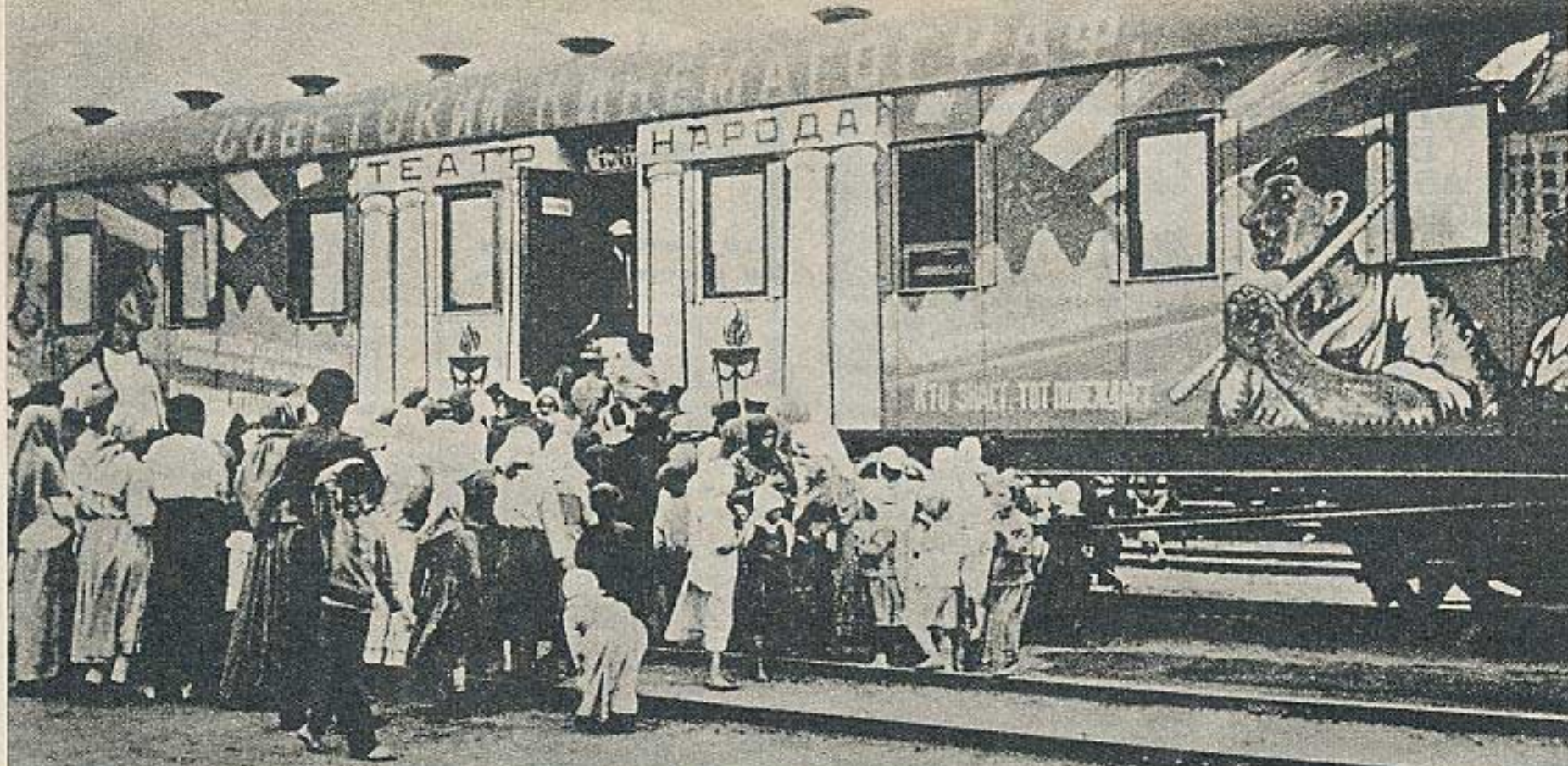


J. Heartfield y G. Grosz, en la Feria Dadá de Berlín, 1920. «El arte está muerto. ¡Viva la nueva cultura maquinista de Tatlin!».

población, apartada de los canales tradicionales de difusión de ideas. El rechazo de una sociedad traicionada a sí misma provocó la búsqueda de nuevas metas y el uso de nuevas formas técnicas y estilísticas por parte de la mayoría de los artistas de la época. A las renovaciones en sus campos que significaron los descubrimientos de Einstein y Freud corresponden, a nivel artístico, los de los cubistas y futuristas; de Joyce, Proust y Kafka; Griffith y Méliès. El arte se podía transformar con más facilidad que la sociedad, y sus esfuerzos irían encaminados a conseguir el cambio total. Es en este contexto histórico en el que surgen las primeras vanguardias artísticas conscientes de su función política.

El octubre artístico

Los artistas de vanguardia rusos tuvieron la ocasión de poner en práctica sus concepciones y dirigirse a todo el país tras la revolución de octubre. En ella apenas habían participado, pero el proceso revolucionario les incorporó. La vieja y utópica aspiración de «sacar el arte a la calle» podía ser realizada. Los miembros de las tendencias futuristas, obligados a refugiarse en sí mismos y su formalismo, se lanzaron a la tarea de convertir el arte en objeto de consumo masivo, no sujeto a la ley de la oferta y la demanda. Las decoraciones enormes de plazas y edificios, especie de consagración del cubismo; el diseño de muebles con



Tren de agitación propagandística.

materiales simples y baratos; los monos de trabajo, pensados con minuciosidad de modistas; los apartamentos, con el máximo espacio aprovechable y la distribución que permitiese actividades comunitarias; estudios urbanísticos de acuerdo con las necesidades de los habitantes; el arreglo de salas de exposiciones, clubs obreros y escuelas; todas estas actividades se efectuaban partiendo del funcionalismo de los objetos, en una dirección similar a la de la Bauhaus alemana. A los problemas cotidianos se les aplicaban los métodos

de análisis propios de las dificultades técnicas, y las soluciones se discutían de acuerdo con postulados estéticos. La mística del industrialismo les impregnaba, y trataban de poner al día a un país de campesinos pobres y analfabetos (2).

La labor de información sobre los cambios que ocurrían produjo su propio mecanismo de acción: la agit-prop (agitación y propagan-

(2) Entre los constructivistas se encuentra gente como Tatlin, Gabo, los arquitectos Guizburg y Vesnin, el dramaturgo Meyerhold.

da). Grupos teatrales, barcos y trenes profusamente decorados y pintados, oradores, recorrieron el país entre el 18 y el 20. Los «posters» se generalizaron, contando con elementos geométricos, caracteres tipográficos atrevidos y fotografías (3). Una de las formas de comunicación de mayor interés fue la de los carteles que se colocaban en las ventanillas de las oficinas de la Agencia Rusa de Telégrafos

(3) Los más destacados cartelistas fueron El Lissitzky, los hermanos Stenberg, Rodchenko.

(Rosta), actualmente la Tass, y que se les llamaba «La ventana satírica de Rosta». En ellos se combinaban noticias e instrucciones con emblemas gráficos y dibujos procedentes de la imaginaria popular tradicional, usualmente formando secuencias completas. El primero en trabajar en este medio fue el poeta W. Malakovsky, quien aprovechó innovaciones de tipo sintáctico y visual para establecer nuevos símbolos que rompiesen con los dominantes. El canal de distribución era de gran eficacia y simplicidad. Una vez dibujado y escrito el cartel, se hacían artesanalmente varias copias, que se enviaban a distintos centros regionales. Al llegar la copia, en cada uno de ellos se repetía y se enviaba hacia otras localidades, hasta que en muy poco tiempo se cubrían todas las oficinas dispersas. Al sucederse por orden los distintos ejemplares, la gente se hallaba pendiente de la salida de cada nueva historieta.

Esta integración de la vanguardia rusa fue posible por su situación de ciudadanos de profesión artística, con la posibilidad de colaborar en la creación de una cultura distinta. Y durante unos años participaron del proceso social, hasta que el dogmatismo, la burocracia y el miedo a lo nuevo interrumpieron la experiencia.

¡El arte ha muerto! ¡Viva Dadá!

«Nuestra resistencia común a leyes artísticas y morales nos produce satisfacción momentánea. Sobre todo, la imaginación individual retiene su libertad total. Esto es Dadá» (A. Breton). Dentro del movimiento dadaísta abundaban las diferencias de tipo ideológico y estratégico, pero su actitud vital de crítica feroz, negación absoluta, espontaneísmo y burla, poseía la suficiente consistencia como para

A la izquierda, portada de una revista dirigida por los dadaístas de Berlín, 1919. A la derecha, cartel anunciador de la Exposición Dadá de Berlín, en 1920.



50 ANIVERSARIO DE DADA ARTE, AGITACION Y PROPAGANDA

unir a sus miembros en acciones comunes.

En su partida de nacimiento consta la fecha de 1916, en el cabaret Voltaire, de Zurich, bautizado por el rumano T. Tzara con la ayuda de H. Ball. La neutralidad suiza en el conflicto mundial permitió la llegada de gran número de exiliados, unos políticos (como Lenin y muchos bolcheviques) y otros bohemios y pacifistas. En ese punto clave en el que confluían el futurismo italiano, el expresionismo alemán, el cubismo parisino y la poesía postsimbolista, fue en el que se dieron las condiciones explosivas que originaron el Dadá como actitud colectiva. Para unos no era más que una manera de vivir, un estado mental sin pretensiones. Para otros era una fuerza que destruiría al arte y al mercado artístico. Mientras unos no superaron el estadio del arte abstracto, otros de más lucidez investigaron en las técnicas de expresión política.

Un grupo de artistas, en 1913, en Nueva York, llegaron a ideas similares a las que luego configurarían el Dadá. Entre ellos estaban el fotógrafo Stieglitz, Ray (con sus fotos sin cámara o fotogramas), el torbellino español Picabia y Duchamp, escandaloso tanto por su cuadro futurista del desnudo bajando una escalera, como por sus «ready-made», esculturas «ya hechas» que compraba en un almacén, firmaba y exponía como obras realmente artísticas, arrojándolas a la cara de los estetas para desanimarlos. Entre sus «ready-mades» más famosos se hallan «La fuente», que no era más que un urinario blanco, o la rueda de bicicleta sobre una silla. El personaje más curioso fue Arthur Cravan, quien había escrito que «el arte es inútil y está muerto; la acción personal debe ocupar su lugar. La vida misma es una aventura artística», y que realizó en su propia carne. Después de trabajar como marino y domador de serpientes, efectuó un robo perfecto en una joyería. En una conferencia que debía pronunciar ante un auditorio selecto, después de pronunciar tacos en distintos idiomas, procedió a desnudarse con parsimonia. Otra vez se le ocurrió retar al campeón del mundo de peso pesado, el americano Jack Johnson. Según parece, subió al ring un poco bebido, pero lo cierto es que fue noqueado en el primer asalto. Su vida aventurero-artística culminó en una playa de México. Subió a un bote de remos, enfiló el Atlántico, saludó a las personas que allí se encontraban y desapareció definitivamente. Su biografía simboliza más que nada el espíritu destructivo, la tendencia al nihilismo de Dadá.

Dadá alemán

En la Alemania de la posguerra tuvo gran desarrollo el movimiento

Dadá. En Hannover se hallaba Schwitters, con sus «collages» líricos. En Colonia, el brillante Ernst, el mejor pintor del grupo. En Berlín se formó el ala más combativa del dadaísmo, influido por los excepcionales sucesos que se desarrollaban en la capital alemana en el 18 y 19 (4). Durante los últimos meses de la guerra y los Gobiernos de la República de Weimar, la situación en Alemania era pre-revolucionaria, y muchos artistas se dedicaron a la agit-prop.

En Berlín se hallaban Grosz, pintor salvajemente satírico; R. Hausman y el poeta F. Jung, responsables de una publicación anarquista (quizá sea Jung el primer pirata aéreo de la Historia, pues obligó a un avión alemán a desviarse a Rusia en 1923 y se lo ofreció a las autoridades soviéticas. Estas no aceptaron el regalo, pero acogieron a Jung con todos los honores. Al poco tiempo lo expulsaron del país a causa de sus ideas anarquistas); Baader, el de más edad, un provocador vital (el día que se celebraba en un gran teatro de Weimar la proclamación de la República y el juramento de los cargos, Baader subió a un palco y desde allí lanzó cientos de papilitos que decían que él era el «Presidente del Globo». De Baader es una frase: «Dadá

genes cosas que los censores prohibirían si las vieran escritas. Y con las imágenes hacían comprensibles ideas políticas abstractas.

Los pensadores de París

Finalmente quedan los dadaístas de París, que en su mayor parte pasaron a engrosar al movimiento surrealista en 1924. Los nombres de A. Breton, P. Eluard, L. Aragon, L. Buñuel, Ph. Soupault, B. Péret son lo suficientemente conocidos como para no insistir. La tradición de renovación de lenguaje por escritores afincados en París, como Jarry, Lautréamont y Apollinaire, quizá determinase la evolución marcadamente literaria del dadaísmo francés, quien proporcionó una infraestructura teórica y metódica, definiendo sus técnicas, su relación con el azar, el automatismo y lo irracional, desde puntos de vista marxistas y freudianos, incorporando el individualismo de tipo anarquista. Dadá engendraba el surrealismo, para, a su vez, recibir de él significación y sentido teórico.

Quizá el mensaje central de Dadá haya sido «caer en la cuenta que razón y antirrazón, sentido e insen-

Resurrección a partir de 1968

Si actualmente hay un resurgir de la atención prestada a la agit-prop soviética y al dadaísmo, es porque atravesamos una crisis de envergadura similar a la que ellos vivieron, y la locura colectiva sólo se puede evitar con la movilización de todos los recursos y técnicas de comunicación. Entre los herederos hay algunos legítimos y otros falsos. El ilegítimo que más difusión ha tenido es el «Pop art», a veces llamado «neo-Dadá» por muchas similitudes formales. Sin embargo, este parentesco ha sido rechazado por los mismos dadaístas aún vivos. Para Duchamp no es más que una salida fácil, que se quiere aprovechar de los descubrimientos del Dadá, pero sin combatir el fetichismo a la obra de arte, sin negatividad ni crítica. Son los hijos de la civilización de consumo, abertos por la decadencia en la que se encuentran.

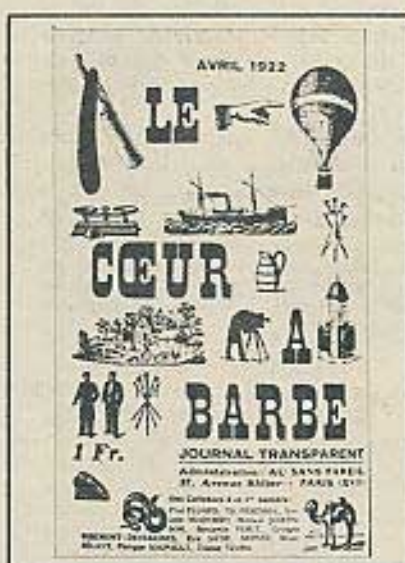
Entre los movimientos juveniles o protestatarios de la contracultura, ahí sí se pueden rastrear los genes hereditarios del abuelo Dadá y su coetáneo ruso. «La imaginación al poder» y los «posters» en los muros de la Sorbona ocupada en el 68, el cine «underground», los «comics» políticos, el teatro chicano en los viñedos de California, la quema de dólares frente a los ojos atónitos de los agentes de la Bolsa de Nueva York, los «yippies» y sus «happenings» políticos: presentación de un cerdo real como candidato a las elecciones presidenciales, entrada a declarar al Senado con ropa de Papá Noel, el reparto de bocadillos gratis a la entrada de una cena de gala de dirigentes del partido demócrata. Las formas de acción utilizadas han sido incontables.

Para terminar, un apartado especial a las publicaciones «underground» que florecen por todo el mundo. Quizá sea en ellas en donde cobran mayor importancia las técnicas e ideas provenientes de las vanguardias de los años veinte, no sólo a nivel formal, sino de contenido. El coste relativamente reducido para editar este tipo de revistas y la difusión extraordinaria que tienen, las faculta como lugares privilegiados para comentar los sucesos, dando informaciones distintas a las de las fuentes oficiales; convocar actividades relacionadas con la contracultura y unificar hechos políticos con hechos artísticos, una vez perdido el respeto a la anteriormente mitificada «obra de arte». La televisión por cable italiana ofrece otro ejemplo a tener en cuenta. Así como la industria de los «posters», comercializada, pero con novedades expresivas.

Cada momento histórico exige formas de comunicación peculiares, y el contenido de tal comunicación no se puede desligar de su contexto político. Por eso es ingenuo separar arte y política, aunque no todos los artistas sean conscientes de tal interrelación. Muchos políticos sí lo son: Chaban-Delmas, entonces primer ministro francés, dijo a fines del 70: «A partir del momento en el que la cultura se transforma en instrumento de acción política, se cae en lo noble». ■ DEMETRIO ENRIQUE.



A la izquierda, uno de los poemas que se leían y representaban en los espectáculos Dadá de Zurich. A la derecha, la portada de la revista Dadá «Le cœur à barbe», dirigida por F. Picabia.



es uno que ama la vida en sus incontables formas, y lo sabe, y lo dice». Y, finalmente, John Heartfield, el padre del fotomontaje, la técnica que revolucionó la expresión mediante imágenes, mezclando documentos originales y fotos de ficción, sacando a los primeros de su contexto habitual y dándoles así un significado crítico. De esta forma se podían decir con imá-

(4) Los spartaquistas, organización revolucionaria surgida de las escisiones en la II Internacional entre partidarios de apoyar a sus países en la guerra imperialista y oponentes a ella, tuvieron gran influjo popular, y en los soviets y combates de calle en los que participaron estuvieron a punto de realizar la primera revolución socialista en un país industrializado. Fue original la aportación de sus dirigentes y teóricos, Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, propugnando un marxismo que se enfrentaba con el de Lenin en puntos tales como el del «centralismo democrático» del partido. Ambos fueron asesinados a inicios del 19, y la Liga Spartacus, aniquilada.

tido, dibujo y casualidad, consciente e inconsciente pertenecen conjuntamente, como partes necesarias, a una totalidad» (H. Richter). Sus objetos antiartísticos chocaban la primera vez; a partir de ahí se les trataba de incluir en las mismas categorías artísticas que ellos negaban; sus «happenings» ortofónico-abstracto-poético-onomatopéyicos eran expresiones de vitalidad tanto como provocaciones al público para desarmar sus conceptos tradicionales, pero a medida que le provocaban, «éste agrega defensas que le van inmunizando, obligándonos a buscar nuevas formas, hasta que nos dimos cuenta que al público no le gusta otra cosa que se juegue con él, se le provoque y se le insulte» (H. R.). Estos son los peligros que caen sobre los artistas que pretenden cambiar su cultura cuando la estructura económica no varía.

Nueva práctica artística

Contra los elementos

Demetrio Enrique

TAMBIEN en España ha brotado con fuerza una concepción renovadora de la función del artista y de su obra, que trata de esquivar la mercantilización de su actividad mediante una reflexión sobre el proceso creativo y el rechazo de la especulación sobre el resultado final, el objeto artístico. Esta actitud ha ido ganando terreno entre las nuevas generaciones de artistas occidentales, desembocando en una «práctica artística» diferente, desmitificadora del papel «singular» que atribuye a los artistas y deseosa de conseguir expresarse ante públicos más amplios, ofreciéndoles una visión que ronda lo sociológico sobre ellos y su sociedad.

Después de la primera aparición pública colectiva de mucha de la gente que trabaja en nuestro país bajo las premisas anteriores, que se celebró en Banyoles el pasado año, y que por razones tácticas se aglutinaban en torno a la etiqueta «arte conceptual», se han ido organizando varias exposiciones o encuentros colectivos que ayudaban a perfilar las características de su trabajo y las condiciones concretas españolas, que lo favorecían o entorpecían. En estos últimos meses se ha celebrado un importante ciclo sobre los «Nuevos comportamientos artísticos», simultáneamente en Madrid y Barcelona, subvencionado por varios institutos culturales de embajadas extranjeras (1).

Entre los participantes españoles se ha notado una ebullición de ideas y proyectos, partiendo del análisis de su situación y de su responsabilidad intelectual cara al pueblo, y la voluntad de mantener una independencia de acción que implica no considerarse «profesionales del arte», sino algo así como «amateurs» que viven de otros trabajos; el uso de medios técnicos diversos, especialmente los que permiten una fácil reproducción y el abaratamiento del material, y que prescinden del carácter «único» de la obra de arte, que es lo que le confiere sus desorbitados precios; el trabajo en equipo, que, además de contribuir a que la actividad se abra y prescinda de los fantasmas subjetivos, posee la facultad de integrar a especialistas en disciplinas o campos diversos, enriqueciendo la visión del conjunto; la consideración de que no hay secretos, con un buen método de trabajo cualquiera, a poco que se esfuerce, puede comunicarse con los demás a través del «arte»; y, finalmente, llegar a un vasto público para abrir brecha en sus esquemas mentales, uso de los

sentidos y autoconsciencia de las acciones, transformando así el papel sunuario que la minoría dominante ha impuesto al «arte» en otro que contenga elementos de liberación colectiva. Estos son algunos de los puntos de unión, muchas veces expresados más como deseo o aspiración que como realidad.

No conviene caer en el tópico paternalista y alabar globalmente la actividad de la «nueva práctica», considerando que sus buenas intenciones los eximen de los fallos. Realmente existe un amplio desfase entre su teoría y su praxis, no cuidando los aspectos técnicos que configuran la parte material de su obra, confundiendo así la no profesionalidad con la falta de rigor. Quizá el argumento más serio en su contra es que se hallan acorazados tras una máscara de intelectualismo, frialdad y hermetismo, faltando a sus actividades el sentido lúdico o imaginativo (que no se reduce a la mera distracción) que puede llegar al público e interesarlo. Su audiencia se compone, por ahora, de la élite de siempre, los enterados, e incluso éstos se suelen aburrir.

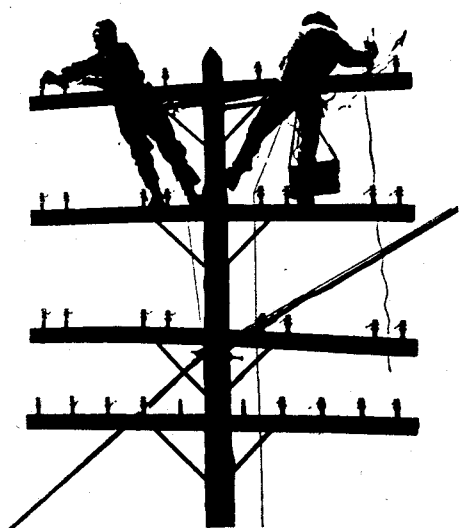
Ahora bien, si en su práctica surgen estos fallos, la única manera de corregirlos es mediante una actividad más intensa, el acceso a otros públicos, las discusiones colectivas, abandonar el aislamiento castrante, obtener los medios de producción y difusión apropiados y, en definitiva, continuar la experimentación en condiciones más favorables. Desgraciadamente, éste no es el caso.

En el mes pasado ha sucedido algo que puede simbolizar perfectamente la situación. Una galería de Madrid (2) tenía programados una serie de actos (conferencias, recitales, proyecciones) que acompañarían una exposición colectiva sobre el tema «La ciudad». Una orden gubernativa prohibió las actividades con el argumento de que «el cometido de una galería es la venta de obras de arte, y no la realización de actos culturales». El ciclo sobre los «Nuevos comportamientos artísticos» se pudo realizar gracias a la inmunidad extraterritorial de la que gozan las embajadas, aparte de la no necesidad de pase de censura. ¿Por qué razón no se puede hacer lo mismo en un centro, organismo o local español? ¿Es que no quedará más remedio que ir a las embajadas extranjeras cuando se quiera hablar del arte y sus problemas, igual que se va a Perpignan a ver las películas que se hacen por el mundo?

(1) Institutos Alemán, Británico e Italiano, siendo coordinador Simón Marchán.

(2) Galería Vandrés.

INFORME



Nuevos comportamientos artísticos

A lo largo de tres meses —febrero, marzo y abril— se ha celebrado en Madrid y Barcelona un Ciclo sobre «Nuevos Comportamientos Artísticos», organizado por los Institutos Alemán, Británico e Italiano, actuando como coordinador Simón Marchán. Por la importancia del acontecimiento en el contexto cultural español, además de la objetiva amplitud y representatividad del mismo,

creemos interesante ofrecer al lector un resumen informativo-crítico de las exposiciones materiales y teóricas desarrolladas en el ciclo madrileño, de mayor alcance que el catalán. Este acontecimiento nos permite también reflexionar sobre la revisión de la práctica artística en general, lo que hacemos al comienzo del Informe.

Hacia una revisión de la práctica artística

Son muchas las contradicciones que se abaten sobre los «profesionales del arte», «técnicos en la expresión» o simplemente «artistas» que trabajan en el campo plástico. A lo largo de nuestro siglo han ido surgiendo diversos movimientos de «vanguardia» que se oponían a la mercantilización de la obra artística, la hegemonía de los traficantes de cuadros y dueños de galería, y la conversión del valor fundamental contenida en las obras —su función comunicativa, su uso cultural— por ese otro valor de cambio

que las convierte en inversiones seguras y rentables. El rechazo de los canales comerciales de distribución, exhibición y venta de la obra artística significaba una gran dificultad para poder vender su trabajo y vivir de él por un lado, y ofrecerla al público por otro. La posible influencia del artista plástico sobre su sociedad quedaba minimizada por ser sus destinatarios inmediatos los ricos compradores. Y como el mercado artístico ha sufrido una super-inflación que ha colocado los precios de las obras a una altura sin ninguna correspondencia con el tiempo, material y trabajo intelectual empleado, ni con las necesidades sociales, resulta que el sta-

INFORME

tus de «artista» significa una jugosa remuneración y la fácil riqueza. Muchos de los componentes de las vanguardias cedieron a la tentación y terminaron por aceptar las reglas.

Pero también se han ido formulando una serie de postulados teóricos en los que se analizaba esta «captura» del sentido crítico de la labor de quienes intentaban integrar su conocimiento de los mecanismos de expresión artística en el combate colectivo por la liberación cultural y política. Así, se ha desembocado en una nueva situación en la que se prescinde del «objeto de arte» para centrar la atención sobre *el proceso de creación y su forma de realización*, tratando de documentar ideas y hechos que sugieran posibilidades de acción personal al espectador más que ofrecer una obra acabada a su contemplación pasiva. Surgió una nueva «práctica artística» con una finalidad en principio muy clara: rescatar el «arte» de las manos de una élite para generalizarlo.

Lo que luego fue sucediendo demostró que no era fácil de conseguir tal objetivo. Muchos «artistas» de mentalidad tradicional se incluían en el nuevo movimiento como forma rápida de hacerse un nombre, para luego saltar al mercado artístico y vender sus ideas, happenings y acciones como otros venden cuadros o lavadoras, pues hay compradores para todo. Por otro lado, el público receptor no aumentaba en número, siendo en su mayoría la gente que tiene algo que ver con el mundillo del arte. Y un factor que puede contribuir al retraimiento de nuevos espectadores es la elevada dosis de aburrimiento que suelen acompañar a las nuevas experiencias.

Sobre este último punto vale la pena extenderse. Está bien que se rechace la simplicidad, directez y formas «narrativas» que el espectador absorbe cómodamente sentado, y que se trate de dirigirse a su intelecto más que a su sentimiento. Pero hay un elemento primordial, y es que la forma comunicativa debe resultar atractiva, subyugante, apoderán-

dose del espectador en su totalidad, libido incluida. No se trata de que intente ser «entreteneda» sobre todo, sino de que contenga un «algo» lúdico, imaginativo o creativo que ofrezca un interés y vitalice la expresión.

Lo habitual es que los receptores de las nuevas prácticas artísticas las reciban como algo árido y pesado, más propio de la vieja actividad académica que de un hecho vivo, y que se resignen a participar en ella con el estoico espíritu del deber. Y si algo se comunica de modo que no capte toda la atención del receptor, su capacidad de asimilación se reduce o desaparece. Este no es un problema típico de las artes plásticas, pues en cine, teatro y literatura sucede lo mismo. Un mecanismo de expresión artístico tiene que transmitir su información tanto a los sentidos como al cerebro, para que funcione al máximo. Ahora, esta condición con ser necesaria no es suficiente, pues sin el uso de los medios de comunicación de masas tampoco se conseguirá el objetivo. Y esto nos lleva más al campo de lo socio-político que de lo estrictamente artístico. Y es que no se puede prescindir de él. Cada sociedad desarrolla su forma de cultura peculiar y trata de eliminar las que vayan en su contra. Y esta lucha contra la represión social el profesional del arte no puede emprenderla tan sólo en el terreno artístico, a menos que acepte desde el principio la ineficacia de su labor.

D. E.

El ciclo de Madrid

1. Fines, representantes y actividades

«Asistimos desde hace varios años a la aparición de nuevos comportamientos artísticos, conocidos globalmente como la desmaterialización del arte. No se trata tanto de una tendencia nueva... como de una actitud común a diversas experiencias desde el «happening» al arte de acción y «body art», desde el arte «povera» y procesual hasta las dife-



ARTE. fr. e i., Art; it., Arte; a., Kunst. (Del lat. *ars, artis.*) amb. *Virtud, disposición e industria para hacer alguna cosa.* || *Acto mediante el cual, valiéndose de la naturaleza o de la voluntad, imita e expresa el hombre la naturaleza o la invisible, y esta copiando e fantaseando.* || *Todo lo que se hace por industria y habilidad del hombre, y en este sentido se contrapone a la naturaleza.* || *Conjunto de principios y reglas de comportamiento para bien o mal.* ||

rentes modalidades del «conceptual»... Si en otros países han sido ya objeto de información, estudio y discusión, en España su aparición más tardía presenta características específicas, que el ciclo tratará e intentará analizar.» «El objetivo de este ciclo no es presentar una información exhaustiva, que le reduciría a un planteamiento puramente culturalista. Se interesa, ante todo, por una aproximación crítica a cuestiones tan debatidas en la actualidad dentro del campo artístico.» Esta es la exposición que hizo el propio Simón Marchán sobre la finalidad que el Ciclo se proponía.

Su desarrollo transcurrió dentro de unos cauces bien estructurados. En su primera mitad participaron varios artistas extranjeros cuya actividad se emparentaba con alguna de las tendencias anteriormente citadas, para dar paso luego a españoles más o menos conceptualistas. A cada participante se le sugirió que elaborase una ponencia sobre temas concretos relacionados con su labor, sus condicionamientos, conclusiones de una autorreflexión crítica, etc., y que aportase todo el

material gráfico que pudiese esclarecer el sentido de su actividad. Una vez distribuidos los textos-informe y proyectadas las películas y diapositivas, se efectuaba un coloquio. Debido al carácter extraterritorial que poseen los Institutos organizadores, no existían ninguna de las trabas habituales. A este respecto es revelador el que no hayan instituciones hispanas que puedan (o quieran) realizar confrontaciones similares¹.

Dentro del contexto artístico nacional, es innegable que existe una amplia diferencia entre las nuevas actividades que se producen en Cataluña y las de Madrid, por no hablar de las apenas inexistentes en otros lugares. Bien sea por el impulso cultural autóctono apoyado por el sector liberal de la burguesía catalana, la cercanía de la Europa del otro lado de los Pirineos y su influencia, la abundancia de centros culturales en la región, o el menor rigor de los organismos de control público, lo cierto es que a muchos

1. Como ejemplo, citemos la suspensión por la autoridad del ciclo que sobre «La ciudad» tenía programada la Galería «Vandres».

INFORME

niveles (y marcadamente en el terreno del arte conceptual) las investigaciones que se realizan en Barcelona superan con mucho a las similares de Madrid. Y esta realidad ha sido evidenciada con la numerosa participación de artistas catalanes, estructurados en grupos de trabajo.

De un modo general se podría decir que los *artistas extranjeros* que participaron han ofrecido una amplia visión de sus métodos de trabajo y las actividades realizadas (que no obras), aunque su nivel teórico haya sido excesivamente superficial y confuso. La abundancia de subvenciones que con cierta facilidad se pueden conseguir por esos países de la Europa industrializada, explica en parte la tranquilidad con la que el artista puede concentrarse en diversas actividades. Sin olvidar la inteligencia de un sistema político que prefiere atraer antes que combatir al intelectual disconforme.

En cuanto a los *españoles*, se ha visto en ellos un deseo enorme de preparar su intervención, redactando largas ponencias y esperando mucho de las clarificaciones que debían aportar los coloquios. La tónica entre los grupos catalanes era la no utilización «artística» de los medios empleados, tendiendo a un «amateurismo» como rechazo de la profesionalidad y exigencia técnica, lo que repercutía en la pérdida de fuerza expresiva de sus actividades. Esta actitud de preponderancia de lo ideológico sobre lo concreto quizás se derive de una óptica que descubre como objetivo inmediato la crítica a las formas artísticas tradicionales, y mediante ella su extensión a toda una cultura vacía y desfasada. Y hasta la formulación teórica de los nuevos mecanismos de expresión, la discusión prevalece sobre la realización.

Referente a los *coloquios*, su evolución fue curiosa. Situados en un nivel de cortesía, petición de información y considerar al artista presente como alguien que sabe muy bien lo que hace, y que lo hace bien, en las semanas que participaron los extranjeros, fueron cambiando progresivamente a lo

largo de las actuaciones de españoles hacia otro nivel de tipo agresivo, polémico, que no perdonaba los fallos y exigía una postura ética y estética elevada, hasta agravarse de tal forma con el primer representante de Madrid que se temió por el orden público en los siguientes coloquios y se decidió aplazarlos y restringir la entrada a ellos. Por un lado, como posible explicación, veo que al insistir los artistas españoles en sus postulados teóricos se les pidiesen unas actividades en acordancia con ellos, consideradas como parte de la lucha en el frente cultural. Y al estar el público sujeto a los mismos problemas de estos artistas, buscaría una respuesta más política que formalista.

D. E.

que responden a las preguntas: *¿Quién lo realiza?* (el artista-emisor-productor) *¿Cómo lo hace?* (la obra-mensaje-producto) *¿Para quién?* (público-receptor-consumidor). Apuntaba que el consumo de formas ha producido un agotamiento del repertorio tradicional, lo que podía asimilar, en cierta forma, al mismo arte conceptual. Un artista conceptual debía ser un amateur, en el sentido económico y técnico, buscando otras formas de subsistencia. El público de estas actividades solía ser el mismo que el de las exposiciones habituales, y en varias experiencias con público obrero no consiguieron comunicar con él. Sobre los equipos de trabajo formados, decían que apenas habían creado obras colectivas, desarrollando el artista su propia obra dentro de cada equipo. No prestaban mucha atención a la metodología a emplear en su trabajo, siendo partidarios de la intuición.

3. Participación catalana

Naturaleza-Cuerpo-Pensamiento

Fueron tres los grupos presentes. El primero se componía únicamente de García Sevilla, que llevó al Ciclo un trabajo individual muy elaborado, a pesar de que las consecuencias obtenidas no fueron compartidas, en general. El planteamiento que hace, apoyándose en un *análisis de las relaciones de Pensamiento y Lenguaje*, aplicados al pensamiento y al lenguaje artístico, desde diferentes facetas (la filosofía, la etnología-lingüística y la psicología-lingüística o clínica), desemboca en la tesis que el pensamiento y lenguaje artístico deriva del discurso mágico, que concibe el mundo como totalidad. Totalidad expresada en: *Naturaleza-Cuerpo-Pensamiento*, las tres fundamentales manifestaciones del Arte Conceptual. Parcelas explicables solamente si se relacionan con el todo.

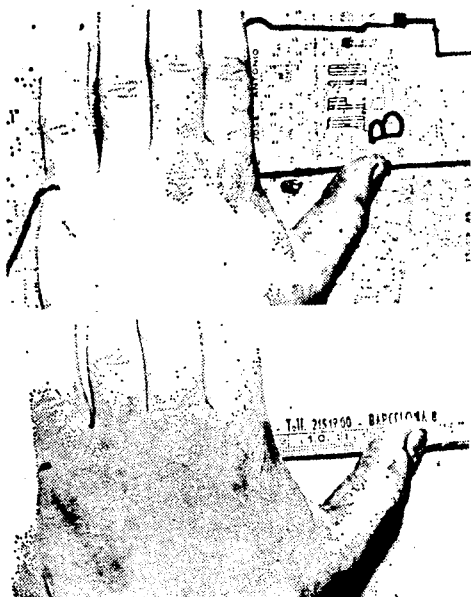
Arte y Uso

En el segundo, intervenían M. Trallero, Ll. Utrilla, C. Pazos y O. Pijuan, presentando films y diapositivas sobre acciones de tipo sensorial y corporal con las que pretendían dar una *nueva visión del cuerpo y de los contactos táctiles*. Su ponencia trató sobre «Arte y Uso», analizando las triadas

Artista, trabajo, cultura

En el último grupo, el más consistente y de ideología más elaborada, del que formaban parte Abad, Benito, Carbó, Costa, Fingerhut, Julián, Mercader, Muntadas, Portabella, Rovira, Sales, Santos, Selz, y Torres (aunque no todos estuvieron presentes), se notó un afán de establecer contactos con los artistas madrileños y discutir sobre las respectivas problemáticas. La mayoría de sus acciones fueron *filmadas*, correspondiendo una serie al año 72, cuando se reunieron los componentes del grupo en un frontón y se repartieron los metros de la película para sus ideas individuales. Faltaba profundidad e intencionalidad. Luego venía la serie de anuncios publicados en la prensa barcelonesa durante un mes, de enorme interés; algunas experiencias aisladas sobre espacios y cuerpos; una serie realizada a fines del 73 y comienzos del 74 sobre los lenguajes, en la que intervenía una acción colectiva de diferentes formas de medir un circuito urbano. Destacaba la transposición

INFORME



Una de las creaciones del Grupo Abad-Torres. (Foto: Demetrio.)

de una partitura musical a imágenes fotográficas a través de los movimientos de las manos del pianista que las ejecutaba, constituyendo la serie completa unas doscientas y pico fotos, sin apenas diferencias entre ellas, lo que hacía muy pesada su visión. También jugaban con la ruptura de las coordenadas espacio-movimiento-sonido y sonido silencioso-imagen-del-que-oye-el-sonido, en otros films, dando la impresión de que no se trataba más que de ataques superficiales a la apariencia. Por el notable desfase existente entre sus postulados teóricos y sus realizaciones, fueron muy atacados en el coloquio, defendiéndose ellos al proclamar la utilización de la obra como «táctica» o «excusa» para levantar cuestiones en el público asistente. Como grupo, se proponen analizar la capacidad de respuesta global de los artistas plásticos en cuanto sector trabajador dentro del mundo de la cultura, considerando (dentro de nuestra realidad socio-política) en una situación muy precaria de-

bido a: Falta de medios económicos-Falta de información-Aislamiento-Colonización artística y económica-autodidactismo-Confusión y desarraigo-Ningún acceso a los medios de comunicación.

D. E.

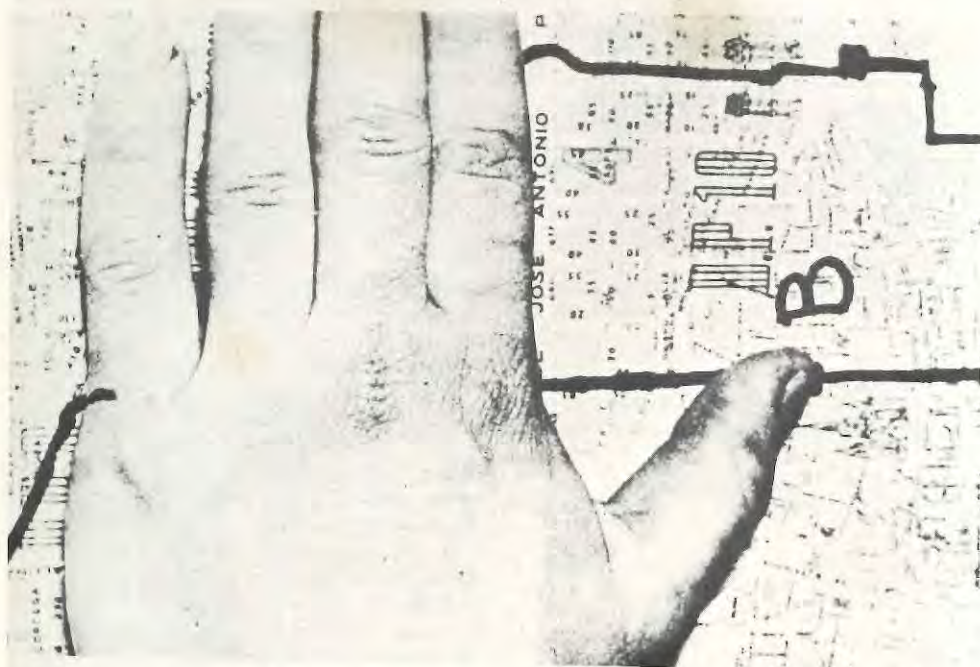
INFORME

5. Conclusión: nueva frontera artística

Considerando el Ciclo en su conjunto, si tratáramos de obtener unas conclusiones que resumieran sus aportaciones, nos veríamos en un aprieto, pues no se encontraron soluciones ni remedios milagrosos. Y es que no se pueden esperar de una simple confrontación de personas y experiencias. Pero al menos ha conseguido que el minoritario grupo de asistentes nos hayamos enterado —al contar con fuentes de información de primera mano— de por dónde van los tiros y qué piensan y hacen unas personas sumergidas en la experimentación. Que luego nos satisfaga o no, ya es otra cuestión. Saber algo más de los problemas siempre puede contribuir a resolverlos y en esto, sí ha sido positivo.

D. E.

**ROSARIO DE CASSO
DEMETRIO ENRIQUE**



ci-dessus, action du groupe de Barcelone Abad-Torres
au-dessous, couverture de "Nuevos Comportamientos artísticos"

L'ESPAGNE À L'HEURE DES NOUVEAUX COMPORTEMENTS ARTISTIQUES

"Nous assistons depuis quelques années à l'apparition de nouveaux comportements artistiques connus globalement comme dématérialisation de l'art... Si, en d'autres pays, cela a déjà souvent fait l'objet d'informations, d'études et de communications, son apparition tardive en Espagne présente des caractéristiques spécifiques que le colloque essaiera d'analyser" (1)

C'est autour de cette idée centrale que s'est déroulé simultanément à Barcelone et à Madrid un colloque qui vient de s'achever, sur les nouvelles thèses et activités concernant l'extension du concept d'art, les rapports existant entre création et société, la diffusion, l'analyse de la pratique artistique, les conditionnements sociaux de l'artiste, la suprématie du processus de création sur l'œuvre elle-même, etc... Le colloque a montré qu'on est pour la première fois en présence d'un effort de regroupement des artistes et des théoriciens espagnols en vue de répondre aux questions soulevées par les travaux de grands artistes européens et de préciser quelles formes peuvent prendre les rares secteurs de l'avant-garde espagnole qui, ayant rompu avec le traditionalisme, s'aventure sur de nouveaux terrains d'expression. Le but recherché n'était pas de tomber dans le culturalisme en prétendant donner une information exhaustive, mais d'inviter un certain nombre de personnes à apporter des informations et à présenter leurs activités, tout en discutant avec le public en vue de clarifier les idées et les prises de position.

Intervinrent, dans un premier temps, des gens comme Vostell qui présenta son film "Disasters" — vision d'un monde dans lequel êtres et choses se trouvent emprisonnés dans des morceaux de béton — et analysa l'influence de ses happenings et des propositions de Fluxus sur l'apparition de nouveaux types de perception chez le spectateur, déclenchés par des provocations visuelles pourtant inoffensives sur le plan formel. Tim Ulrichs présenta son "art interdisciplinaire" et sa conception de lui-même comme œuvre d'art (*Ich-kunst*), ce qui l'amena à se tatouer sa signature sur le bras (pour authentifier l'œuvre), à vendre sa peau à un musée, à fabriquer des pinceaux avec ses cheveux et à vendre un flacon plein de ses rognures d'ongles, le tout dans un mélange de potentialité imaginative sur les facettes du corps humain (le sien) et de mercantilisme spectaculaire. Il entreprit même de se vernir, mais s'arrêta aux bras, expliquant au public qu'il lui fallait attendre dix à douze heures avant de continuer; ce qui eut pour effet de décourager les assistants qui se dispersèrent. Mario Merz intervint avec son obsession des séries arithmétiques et la présence dominante de l'objet "table" à travers les différentes civilisations, auquel il attribue une

importance capitale dans les relations humaines. Enfin le britannique Stuart Brisley, peut-être le plus impressionnant de tous, proposa une documentation sur quelques-uns de ses "events" et un film : "Le travail rend libre", révoltant en raison de la minutie avec laquelle il montre l'être humain environné de pourriture, immergé au milieu d'éléments avec lesquels la destruction et l'asphyxie constituent la seule relation possible.

Après les interventions étrangères (à raison d'une par semaine) vint le tour des Espagnols dont l'action reste très marginale en raison des difficultés de diffusion. C'est à Barcelone que les nouvelles activités artistiques connaissent le plus grand essor (c'est déjà à Bayoles qu'eut lieu, en 1973, la première expérience collective d'art conceptuel) et que fonctionnent quelques groupes de travail et quelques centres culturels où il est possible de présenter ses créations. La plus grande facilité qu'offre Barcelone à la vie artistique, par rapport à Madrid ou ailleurs, tient autant à l'impulsion donnée par la culture catalane autochtone qu'à l'appui de la bourgeoisie libérale locale et la moindre répression qui s'y exerce. Cependant, les groupes espagnols dédaignent l'utilisation "artistique" des moyens qu'ils emploient (diapositives, photocopies, films en 8 mm, photos) et semblent vouloir s'en tenir strictement à un niveau "amateur" tant par leur refus de gagner de l'argent avec leur travail conceptuel que par leur désintérêt pour les aspects techniques des moyens dont ils usent. Les difficultés qu'ils rencontrent ici dans leur travail sont immenses, et sans doute cette différence de contexte, par comparaison avec les conditions de travail des artistes de l'Europe industrielle, doit-elle les mettre à l'abri d'une critique trop sévère, sans pour autant excuser leurs insuffisances dans l'expression.

En tout cas, grâce à l'intérêt et au soin qu'ils apportèrent à la préparation de leurs interventions, ce furent eux qui, avec de solides arguments théoriques, contribuèrent le plus au déroulement des discussions. Mais la différence de niveau entre leurs prises de position idéologiques et leurs réalisations concrètes leur attira d'après attaques de la part de toute une partie du public, au point que le colloque dut s'achever avant que deux groupes de Madrid aient pu intervenir.

Les groupes de Barcelone étaient composés, l'un par Garcia Sevilla; le deuxième par Trallero, Utrilla, Pazos et Pijuan; le dernier par Abad, Benito, Carbo, Costa, Fingerhut, Mercader, Muntadas, Portabella, Ribé, Rovira, Sales, Santos, Selz et Torres.

Celui de Madrid vit la participation de Calabuig, Criado, Bonet, Corazon (2), Gomez, Marchan et Torrego. Le professeur d'esthétique Simon Marchan fut le rapporteur général.

Il faut enfin remarquer que l'organisation du colloque fut prise en charge par les Allemands, les Britanniques et les Italiens qui, bénéficiant de l'immunité extraterritoriale, ont rendu possible une entreprise qui, autrement, n'aurait pas été autorisée. C'est bien là un symbole de notre situation.

Demetrio Enrique

(1) Texte extrait du programme, par Simon Marchan.

(2) Artiste conceptuel, Alberto Corazon vient de purger 3 mois de prison pour ses activités artistiques et politiques. N.d.l.r.

A
ARTE. fr. e i., Art; it., Arte; a., Kunst. (Del lat. ars, artis.) amb. Virtud, disposicion e industria para hacer alguna cosa. || *Actuando en el arte, el individuo de la especie o de la variedad, imita e expresa el hombre la naturaleza o la naturaleza, y esta copiando e imitando.* || *Todo lo que se hace por industria y habilidad del hombre, y en este sentido se contraponen a la naturaleza.* || *Comparacion de la naturaleza y la naturaleza.* || *Comparacion de la naturaleza y la naturaleza.* ||

triumfo

AÑO XXIX * NUM. 626 * 28 SEPTIEMBRE 1974 * 30 PTAS.

ENSEÑANZA

**CATALÀ A
L'ESCOLA**

SURREALISMO

**ENTRE LA
REVOLUCION
Y LOS
SUEÑOS**



MAGRITTE: «La respuesta inesperada» (1933)



**LOS ARCHIVOS DE
LA P.I.D.E.**



Dalí encarnó durante algunos años la vertiente «espiritual» del Movimiento Surrealista.

EL SURREALISMO: ENTRE LA REVOLUCION Y LOS SUEÑOS

CALMA, quiero adentrarme donde nadie ha llegado. Calma. Tras de ti, lenguaje amadísimo». Esto lo dijo un joven francés no muy alegre, de ademanes sobrios y mente brillante, que dedicaría toda su vida a realizar esa consigna. Se llamaba André Breton, y en su aventura por el reino del inconsciente fue acompañado por un grupo de hombres que se expresaban tanto por medio de la poesía, la pintura, el cine y el ensayo como por su particular modo de vivir, aglutinados en el movimiento surrealista. Para estos visionarios e intérpretes de signos, «el artista no tiene más remedio que ser revolucionario o no ser artista, pues sin cesar debe

lanzarse a lo desconocido, y este riesgo indefinidamente renovado impide ocuparse de empleos tan seguros como los de rentista o padre de familia». Por supuesto, fueron rechazados por las minorías bienpensantes y poderosas, lo que no impidió que sus experiencias llegaran a influir en nuestra cultura hasta convertirse en parte de ella.

Este año se cumple el cincuentenario de la fundación oficial del Movimiento en torno a Breton, que le dio un programa, el «Primer Manifiesto Surrealista», publicado en 1924. Esta es una buena ocasión para recordar su trayectoria y aislar las aportaciones que aún pueden servir de estímulo

lo y reto, pues la sociedad contra la que ellos se rebelaron, denunciando su miseria social, intelectual, vivencial e imaginativa, no es muy diferente de la actual.

El inicio podría situarse en el París de 1919-1920, cuando dos de los directores de la revista «Littérature», de orientación vanguardista ecléctica, Breton y Soupault, comienzan la publicación de «textos automáticos», practicando sobre ellos mismos los ejercicios psicoanalíticos que Breton experimentó sobre pacientes del Centro Psiquiátrico del Ejército de Saint-Dizier, durante la primera guerra mundial. Allí dirigían a los evacuados del frente por problemas mentales (muchos con deli-

rios agudos), y Breton era el encargado de registrar sus sueños y asociaciones de ideas incontrastadas con el fin de interpretarlas y diagnosticar. «Familiarizado así con los métodos freudianos —según él mismo contara luego—, resolví obtener de mí... un monólogo con la mayor fluidez posible, en el que el espíritu crítico no emita ningún juicio y que sea lo más exacto posible al "pensamiento hablado"... Creo que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, que no desafía a la lengua, ni siquiera a la pluma. Fue con esa disposición que P. Soupault, a quien había hecho partícipe de tales conclusiones, y yo emprendimos la

labor de ennegrecer papel, con un loable desprecio a lo que pudiera surgir literariamente... Designamos con el nombre de surrealismo el nuevo modo de expresión pura que teníamos a nuestra disposición y que nos apresuramos a ofrecer a nuestros amigos».

Durante varios días dedicaron cerca de diez horas diarias a llevar adelante esta experiencia absorbente que les producía una euforia cercana a la borrachera... Era un solo autor con dos cabezas, de veintidós y veintitrés años, y la velocidad de escritura era frenética. «V» era la mayor posible, escribiendo todo lo que pasaba por la cabeza y difícil de mantener por un largo período de tiempo. V' era más fácil de sostener, y podía ser compatible con un tema, aunque no con un sujeto determinado. La mayoría de las veces utilizábamos una velocidad que podemos llamar V, menor que las anteriores, pero muy superior a la habitual. Esta experiencia fue publicada como «Los campos magnéticos».

Primeras actividades colectivas

Varios poetas, especialistas del lenguaje, van a coincidir con ellos en la negación de la lógica y de la forma del poema, participando colectivamente en sesiones en las que se aplicaba el automatismo para producir textos escritos o simplemente frases orales, combinando la diversión lúdica con la sistematización de la experiencia a nivel científico. Con Crevel se inician en el espiritismo y en el sueño hipnótico, llegando uno de ellos, Desnos, a conseguir un dominio absoluto sobre su sueño, hasta ser capaz de caer en trance y dormirse en medio del bullicio de un bar, dictando proverbios de un personaje con el que decía mantener comunicación telepática. Una especie de «juego de sociedad», al que se libraban a menudo, era al «cadáver exquisito», «collage» colectivo que se obtenía superponiendo dibujos, alargando cada participante lo del anterior para formar el suyo.

Así se fue formando un grupo en el que «los miembros no se atan más que por lazos de elección», compartiéndose los descubrimientos entre todos por igual. Invocaban como sus héroes «a la parricida Violette Nozière, al criminal anónimo de derecho común, al sacrilego consciente y re-

finado», y admitían la influencia del marqués de Sade, los románticos, Baudelaire, Rimbaud, Jarry, Vaché y especialmente la de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, arcángel negro de paso fugaz y profundo en la poesía.

Por esa época triunfaba el dadaísmo, elevando su ruptura total con el arte, su espontaneísmo y terrorismo cultural sobre las ruinas de la sociedad europea posbélica. El grupo «Littérature» se adhirió en pleno a la actitud dada, alternando la publicación de textos automáticos con dadaístas. Con la llegada a París en 1920 de Tzara, padre del Dada, y de Picabia, monstruo de vitalidad, comenzará la época escandalosa de las manifestaciones Dada «estilo Zurich», organizando espectáculos músico-poético-teatrales que levantaban las iras del público y que luego eran atacados encarni-

zadamente en la prensa burguesa. Sin apenas fondos económicos, fueron capaces de sacar multitud de revistas-panfletos, creando una atmósfera de gran fiesta que acompañaría a la hecatombe cultural que avecinaban. Sin embargo, la coexistencia de ambos movimientos duró poco, pues los surrealistas se cansan de repetir los mismos trucos teatrales sin llegar más allá que burlarse de los espectadores, y deciden separarse y dedicarse a labores más serias, lo que se produce en 1923.

El surrealismo va a entrar en su etapa «razonadora», reduciendo incluso el ritmo de su frenética exploración del subconsciente por razones de higiene mental y peligro físico. Acompañar a Desnos en sus viajes a lo «desconocido» provocaba un vértigo en el que se rozaba la locura. Y en una sesión estuvo a punto de ocurrir

una desgracia cuando, tras caer en un sueño hipnótico, desaparecieron Crevel (cuya afición al suicidio era conocida) y dos damas, siendo encontrados en un sótano a punto de ahorcarse los tres, impulsados por la obsesión subconsciente de Crevel.

Aparece entonces el Primer Manifiesto del Surrealismo, que no se reduce a ser el acta de nacimiento de una nueva escuela literaria, sino que condensaba las experiencias sobre el automatismo y le daba una base teórica.

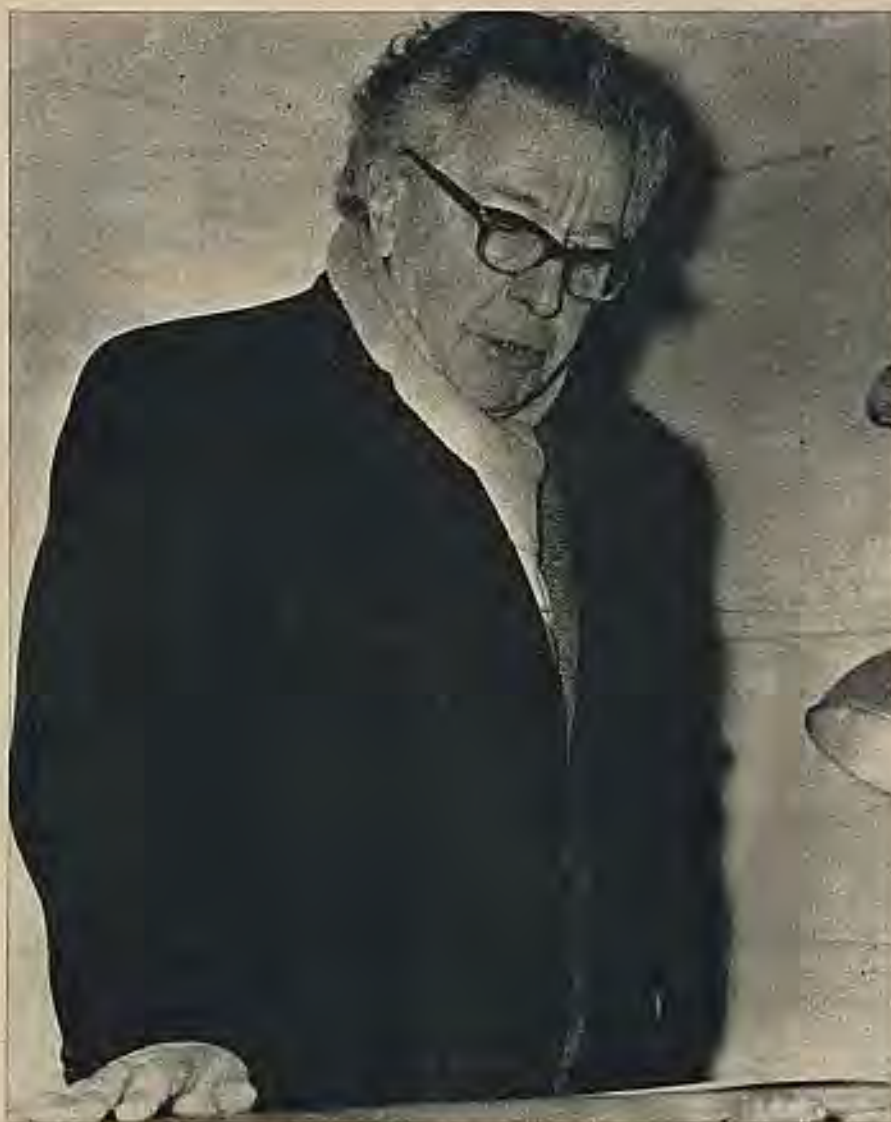
El Primer Manifiesto

«El hombre, ese soñador definitivo, de día en día más descontento con su suerte... Aún vivimos bajo el reinado de la lógica. Pero los procedimientos lógicos, en nuestros días, no se aplican más que a la resolución de problemas de interés secundario... Gracias a los descubrimientos de Freud ha salido a la luz una parte del mundo intelectual, para mí la más importante, de la que apenas se quería saber nada... Si las profundidades de nuestro espíritu contienen extrañas fuerzas capaces de aumentar las de superficie o luchar victoriosamente contra ellas, es importante recogerlas para someterlas más tarde, si se puede, al control de nuestra razón... esta empresa puede ser del ámbito de los poetas como de los científicos... Creo en el encuentro futuro de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de surrealidad».

Luego se define de una vez por todas al surrealismo como: «Automatismo psíquico puro, por el cual uno se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda pre-ocupación estética o moral».

En el capítulo «Secretos del arte mágico surrealista», Breton explica el método que permite a cualquier persona convertirse en poeta, desde el momento en que se ponga a las órdenes de su subconsciente: «Hágase traer algo para escribir, después de colocarse en un sitio favorable para la concentración de su espíritu sobre sí mismo. Póngase en el estado más pasivo o receptivo que pueda. Abstrálgase de su geniali- ▶

Demetrio Enrique



André Breton, en una fotografía de 1962.

EL SURREALISMO

dad, de sus talentos y de los talentos ajenos. Repítase que para llegar a algo, la literatura es uno de los caminos más tristes. Escriba aprisa, sin tema pensado de antemano, tan rápido como para no recordar ni ser tentado a releer. La primera frase saldrá por sí sola... Es difícil pronunciarse sobre la frase siguiente, pues participa, sin duda, a la vez de nuestra actividad consciente y de la otra... lo que no tiene mucha importancia; aquí es donde reside el mayor interés del juego surrealista... Seguid mientras estéis a gusto. Confiad en el carácter inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza por establecerse al haber cometido una pequeña falta: falta se puede decir que de distracción, deténgase sin dudarlo, trace una línea perfectamente clara. A continuación de la palabra cuyo origen le parece sospechoso, ponga una letra cualquiera, la l, por ejemplo, siempre la letra l, y traiga de nuevo así al azar, imponiendo esta letra a la palabra que siga».

La atmósfera creada por esta escritura automática se presta particularmente para producir imágenes bellísimas, siendo para Breton las más poderosas aquellas que presenten el grado de arbitrariedad más elevado.

Y esta experiencia libraba al individuo de las cadenas de la lógica, la moral (con sus tabúes sexuales y sociales) y el «buen gusto» (regido por las convenciones sofisticadas de la estética al uso), desconcertando al espíritu y haciéndolo dudar de las solitudes del mundo exterior, así como de las preocupaciones individuales de orden utilitario, sentimental, etcétera. Era una crítica radical de la «crítica», un poner en entredicho a la conciencia y una de sus consecuencias era la exigencia de una nueva moral que sustituyera a la presente, causa de todos los males. Quedaba claro que el surrealismo no era sólo un medio de expresión nuevo o más fácil, sino que era ante todo un medio de liberación total del espíritu.

El furor y el amor

La publicación del Primer Manifiesto se ve en seguida por la aparición de la revista que servirá de portavoz al surrealismo, «La Révolution surréaliste», ese mismo año de 1924. Los miembros del grupo-colaboradores de la re-

vista se hallaban unánimemente de acuerdo en una serie de puntos: el mundo seudocartesiano que les rodeaba era insostenible, y para enfrentarse a él, todas las formas de insurrección eran válidas; había que replantear las bases de la psicología del conocimiento; en la emancipación del hombre debían intervenir la poesía, el sueño, lo maravilloso; nuevos valores éticos debían sustituir a los antiguos; reconocían en el amor electivo la mayor elevación humana, siendo el libertinaje su peor enemigo. En cuanto a los medios que se debían practicar para conseguir estos fines, había múltiples y anchas divergencias personales, lo que fue motivo para las discrepancias posteriores.

Como realización concreta, se fundó la Central Surrealista en un local de la calle Grenelle, destinada a recoger todas las proposiciones posibles relacionadas con las formas que podía tomar la actividad inconsciente del espíritu, intentando expresar una nueva declaración de los derechos del hombre. Allí se pedía ayuda a todos los portadores de secretos: inventores, locos, revolucionarios, inadaptados o soñadores, y su dirección recaía en Antonin Artaud. Desde las cartas abiertas a «los médicos-jefes de los manicomios», «al Papa» y al «Dalai-Lama», hasta el panfleto «Abrid las prisiones, licenciad el ejército», la actividad era febril en una vía entre libertaria y mística, llegando cerca del paroxismo colectivo.

Un curioso ejemplo del tipo de gente que podía acercarse a trabajar con los surrealistas lo constituye el P. Gengenbach, sacerdote jesuita de París, que se enamoró de una actriz del Odeon y se exhibe con ella en restaurantes y salas de baile. Secularizado por su obispo, pierde a su amiga, que sólo le quería con sotana, y cae por casualidad sobre un número de «La Révolution surréaliste» cuando pensaba ahogarse en un lago. Entra en contacto con el grupo surrealista y colabora con ellos, dividiendo su tiempo libre entre la casa de una artista rusa y un monasterio al que iba a descansar y meditar sobre cómo conciliar cristianismo, «jazz» y Surrealismo. Después de escribir «Judas o el vampiro surrealista», se aleja de sus amigos, a los que llega a acusar de «demonios encarnados» contra los que habría que utilizar exorcismos, ya que, «por desgracia, ningún argumento

teológico puede convencer a un surrealista; sólo el amor de una santa, apasionadamente deseada, podría transformarle», y regresa contrito a la fe de su infancia.

En el terreno de la política

Durante el año 1925 se produce un irresistible viraje del movimiento hacia posiciones marcadamente políticas. Varios factores se unen para explicar este hecho. Está, por un lado, la guerra de Marruecos, en la que toman posición a favor de los rebeldes («Reid a gusto. Somos de los que siempre le tenderán la mano al enemigo»). Por otro, la constatación de que en la situación de injusticia social en que se hallaba sumido el hombre, los problemas profundos que procedían de la «condición humana» quedaban alejados ante la necesidad urgente y prioritaria de resolver los problemas socioeconómicos de la vida cotidiana. «No somos utópicos, sólo concebimos esta revolución en su forma social», y van pasando de su anterior actitud contemplativa a la lucha por la transformación social «con una herramienta que ya existía y había sido probada con éxito: el marxismo-leninismo», adoptando desde entonces los métodos de análisis histórico del materialismo dialéctico.

Después de unas discusiones interminables con militantes de un grupo de extrema izquierda, «Clarté», con quienes estuvieron a punto de fusionarse, deciden afiliarse al partido comunista. Chocan con la desconfianza de sus dirigentes, que los interrogan una y otra vez para conocer sus ideas surrealistas, que consideran heréticas, y sospechosas la revista (cuyas ilustraciones, especialmente los dibujos de Picasso, les irritaban) y al movimiento. Finalmente fueron admitidos Breton, Aragon, Eluard, Péret y Unik como simples militantes y destinados a tareas alejadas de sus facultades, lo que ocasionó roces y una hostilidad que terminó por hacerles renunciar en 1927.

La actividad creativa marcha a buen ritmo, publicándose en este período varias de las obras capitales del surrealismo, de las que algunas son reflejo de un clima mental en el que se llevaba a sus últimas consecuencias el placer de vagabundear, descubriendo lo que se escondía bajo

las apariencias y dejándose llevar por las imprevistas corrientes del azar, que casi siempre se concretaban en el encuentro con una mujer. Soupault visitaba extraños edificios y preguntaba a las porteras «si por casualidad no habita allí un tal Soupault», no sorprendiéndose en caso que la respuesta fuese afirmativa, pues entonces habría ido a llamar a su propia puerta; mientras que Breton encuentra una mujer, Nadja, de la que se enamora por sus ojos, «que nunca había visto aún», continuando con una serie de casualidades al citarse, ella no acudir, encontrarse más tarde en lugares desconocidos y a horas no convenidas, compartiendo las alucinaciones que ella vivía, hasta que él decide alejarse y a ella la internan en un manicomio.

Exclusiones y Segundo Manifiesto

«Uno de los peores reversos de la actividad intelectual llevada sobre un plan colectivo es la necesidad de subordinar las consideraciones de simpatía humana a la continuación, costara lo que costara, de esta actividad», y ante las posturas personales de algunos miembros del Movimiento que se distanciaban de las adoptadas colectivamente, se expulsa a los disidentes. Estas exclusiones de gente «a las que nos une una gran amistad y de las que se esperaba mucho», adoptan la forma solemne de excomuniones, configurando otra particularidad del surrealismo. Primero se echa a Soupault y Artaud, acusados de abstencionismo social por situarse en un plan literario y artístico; casi al mismo tiempo, y por el motivo opuesto (abandono de la actividad surrealista en lo que tiene de específico y paso al activismo político), a Gérard y Naville. Mientras, el motivo para excluir a Desnos era su «enorme autocomplacencia». Se notaba confusión dentro del grupo, y Breton, dispuesto a colocar todo en orden, decide precisar la posición del Movimiento, redactando el Segundo Manifiesto en 1930.

«El surrealismo tiende a provocar una crisis de conciencia de la especie más general y grave... sin temor a aceptar como un dogma la rebelión absoluta, la insubmisión total, el sabotaje en regla». Continúa luego con una frase sorprendente, que para entenderla hay que notar el grado de



Salvador Dalí, con Gala, quien fuera antes esposa de otro surrealista, el poeta Paul Eluard.

desesperanza humana que implica: «El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle con una pistola en la mano y disparar al azar, tanto como se pueda, contra la multitud. Quien no haya tenido, al menos por una vez, ganas de acabar de esta manera con el sistema de degradación y embrutecimiento en vigor, tiene un lugar que le espera en esta multitud, con su vientre a la altura del cañón... sin esta desesperación no se puede buscar luego el resplandor que se halla en nuestro interior...». Luego insiste en que «queremos la recuperación total de nuestra fuerza psíquica gracias al descenso vertiginoso en nosotros mismos y la iluminación sistemática de los lugares ocultos».

Pasa más adelante a «defenderse de las acusaciones de que no somos más que un pasatiempo intelectual... nuestra finalidad es la ruina total de una casta a la que pertenecemos a nuestro pesar y que no podremos contribuir a abolirla exteriormente hasta que lleguemos a abolirla en nosotros mismos... es nuestro deber acercarnos al mundo obrero... quienes desgraciadamente no tienen tiempo más que para las ideas que han de servir directa-

mente a su emancipación». Se denuncia el absurdo de sostener que el factor económico es el único determinante de la historia, puesto que la emancipación total del hombre implica «problemas respecto al amor, al sueño, a la locura, al arte, a la religión... sobre los que no se había hecho nada sistemático antes del surrealismo», incluyéndose el problema de la acción social y política como parte del de la expresión humana en general.

Después de deplorar que «el aspecto experimental de la escritura automática y del relato de sueños haya pasado de lo científico a lo artístico», se afirma que «la operación surrealista exige para realizarse bien unas condiciones de asepsia moral de las que hay todavía muy pocos hombres que quieran oír hablar», terminando con proclamar una mayor severidad y el estudio de ciencias desacreditadas por la evolución de la cultura, como la astrología y lo esotérico.

Al servicio de la revolución

Con el Segundo Manifiesto se cortan lazos que lastraban el avance del grupo y se llega a un

punto de equilibrio entre las posiciones extremas que intentaban arrastrar al surrealismo: en la de la acción se ratificaba su comunismo, mientras en la del espíritu se avanzaba por el ocultismo. El alejamiento del mundo «literario» se consagra con la sustitución de la revista «La Révolution surréaliste» por el nuevo órgano del Movimiento, «Le Surréalisme au service de la Révolution», que se abre con una correspondencia telegráfica con Moscú, en la que expresan su voluntad de colocarse inmediatamente a las órdenes de la revolución en el puesto que se les designe, aceptando ser los «compañeros de viaje» que dejan la dirección del movimiento revolucionario en manos de los políticos.

El escándalo que sigue a la proyección del film «La edad de oro», hecho por Buñuel y Dalí, marca el ingreso espectacular de Salvador Dalí en el surrealismo, quien encarnará por unos años la vertiente «espiritual». Su exuberante sentido de la provocación, tanto en su obra como en su misma persona, se enfoca a la exploración profunda de las fuerzas que brotan en el corazón humano a través de la «Paranoia-crítica, método espontáneo de conoci-

miento irracional, basado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes». Con ella se abría el camino a los «objetos surrealistas», que eran o bien objetos desplazados, o utilizados para usos distintos de aquellos a los que se destinaban, o fabricados gratuitamente o siguiendo los consejos del subconsciente. En la línea de los «ready-made» de Marcel Duchamp, cualquier objeto podía desempeñar este papel si así lo elegía alguien. También se apreciaban los «objetos encontrados», de mayor valor subjetivo en cuanto más sorprendentes fueran las circunstancias del hallazgo, o cuando materializaran una búsqueda subconsciente. Respecto a Dalí, es significativa una anécdota que cuenta una visita suya a Freud, quien le dijo que «lo que le interesaba en su arte no era lo inconsciente, sino lo consciente», que venía a ser lo mismo que decir que le interesaba su método de simulación y no su paranoia simulada.

Breton trata de mantenerse como árbitro entre esta tendencia y la política, sin poder evitar la grave crisis que sacudirá al Movimiento. Al Congreso Internacional de Escritores que se celebró

EL SURREALISMO

en Jarkov, URSS (en 1930), asisten Aragon y Georges Sadoul. Ante las presiones que se ejercieron, Aragon consiente en afirmar una carta en la que se ataca al idealismo, al freudismo como parte de él, y al trotskismo. En la alternativa entre someter su actividad literaria al P. C. para su aprobación, como le exigían para su nuevo ingreso, o proseguir su actividad surrealista con toda la libertad posible, decide romper con el surrealismo. La relación surrealistas-comunistas pasa por otra fase crítica. Por un lado, los surrealistas intentan de nuevo colaborar con el partido para dar una amplia repercusión social a su trabajo, pero sin estar dispuestos a ceder su independencia.

Por otro, la desconfianza se adueña de los surrealistas ante la visible evolución en la URSS, donde comienzan a exaltarse valores conformistas y se exige una actitud admirativa incondicional a los revolucionarios de otros países. El brote de un arte propagandístico de circunstancias, unido a la política de Frente Popular aplicada por el P. C. francés, provoca la ruptura definitiva en 1935.

Respecto al fascismo, los surrealistas estaban obsesionados por la facilidad con la que habían conseguido desorganizar y derrotar a las fuerzas revolucionarias en diferentes países. Veían la necesidad de romper con la táctica tradicional de los partidos obreros, y, después de constatar que el fascismo había sabido utilizar las armas propias del movimiento obrero, intentan que los revolucionarios utilizaran a su vez las armas creadas por el fascismo, especialmente el descubrimiento de la aspiración fundamental del hombre a la exaltación afectiva y al fanatismo. La revolución sólo podía ser agresiva a todos los niveles.

Trotsky y el arte independiente

En esta época, el surrealismo era ya universalmente conocido. Se organizaban conferencias y exposiciones, y se formaban grupos de artistas que trabajaban bajo su influencia. El gran triunfo lo constituye la Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en París en 1938, con la participación de setenta artistas procedentes de catorce países.

Ese mismo año, Breton viaja a Méjico para dar un ciclo de conferencias, y se encuentra con el



Paul Eluard, en un dibujo de Georg Groz.

pintor mejicano Rivera y con León Trotsky. Fruto de sus conversaciones es el «Manifiesto por un arte revolucionario independiente», última gran aportación teórica del Movimiento Surrealista, impregnada de la combatividad y lucidez de Trotsky.

«El arte auténtico no puede dejar de ser revolucionario, es decir, de aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aunque sólo fuese para liberar a la creación intelectual de las cadenas que la obstaculizan... Llamamos a servir la revolución con los métodos del arte... siendo posible que los marxistas avancen de la mano con los anarquistas».

Y se proponía la fundación de una Federación Internacional del

Arte Revolucionario Independiente, que ya no hubo tiempo de organizar. Estallaba la Segunda Guerra Mundial, y el momento no era indicado para la lucha a través del arte.

Exilio y Resistencia

El año 1940 contempla la disgregación forzosa del Movimiento, golpe del que ya no pudo rehacerse, a pesar de la voluntad de Breton de proseguir la lucha, encarnando él solo los últimos avatares surrealistas.

Cuando llegó la hora de los hornos, casi todos supieron ser fieles a sus ideas. Péret luchó con el POUM en Barcelona, para pasar después a un campo de con-

centración en Francia. Desnos muere de tifus en otro campo de concentración, en Alemania, con un bello poema de amor en el bolsillo. Aragon, Eluard, Soupault y Tzara participan en la Resistencia. Los demás se exilian, preferentemente en Estados Unidos. Allí, Breton rompe con Dalí (al que ya siempre llamará «Avida Dollars»); se inicia en el vudú, sigue tratando de elaborar el «mito colectivo» propio de nuestra época y redacta su «Prolegómenos a un Tercer Manifiesto o no» en 1942, en donde se pronuncia contra un «conformismo surrealista» y declara que su mayor ambición sería «dejar el sentido teórico indefinidamente transmisible después de mí».

Cuando Breton regresa a París, en 1946, es ya un hombre derrotado que se repliega al pasado o fuera del tiempo. Se ha zambullido de cabeza en la tradición esotérica, las mitologías religiosas, los heréticos, mientras sigue buscando la «llave jeroglífica» del mundo a través de la materia prima del lenguaje (en su sentido alquímico), el humor negro, el amor «fou» y, sobre todo, el «deseo», motor de toda actividad humana. Impertérrito, este «pontífice» (como le llamaban varios de los expulsados) continuará animando un Movimiento Surrealista fantasmagórico formado por jóvenes artistas adeptos, que se apoyarán en él para lanzar obras individuales con la etiqueta «de garantía surrealista». Hasta su muerte, en París, en 1966.

¿Y el surrealismo también murió? Como movimiento, hacia ya tiempo. En cuanto a sus ideas, el mismo hecho del «boom» de publicación de textos surrealistas que se ha producido estos años, tanto en España como en la mayoría de los países, testimonia su vitalidad. Están luego todas esas figuras del pasado que el surrealismo sacó de la sombra y que se reconocen hoy en día como precursores de la nueva sensibilidad artística. «Incluso se le comienza a estudiar en las escuelas», como dijo Breton, para apostillar a continuación: «Supongo que será para domesticarlo».

Quedará siempre la oscuridad que presenta el surrealismo para el gran público, que no podía ser de otro modo, pues «el contenido manifiesto de los sueños no es claro, y el mismo análisis de esos sueños no esclarece mucho la trama», habiendo ellos renunciado a la audiencia de las masas, «demasiado ineducadas para po-



Un surrealista italiano: el pintor Giorgio de Chirico.

EL SURREALISMO

Notas

Libros utilizados para extraer las citas del texto: "Manifestes du Surréalisme", A. Breton (Gallimard). "Entretiens", A. Breton (Gallimard). "Historia del Surrealismo", M. Nadeau (Ariel). "Anthologie de l'humour noir", A. Breton (Le livre de poche). "El Surrealismo: puntos de vista y manifestaciones", A. Breton (Barral). "Surrealismo frente a realismo socialista", L. Aragon, A. Breton (Tusquets). "Poesía Francesa

Contemporánea-Antología", Alvarez Ortega (Taurus). "Iluminaciones I", W. Benjamin (Taurus). "Revista Internacional Situacionista", núm. 8.

REVISTAS DEL MOVIMIENTO

"Littérature", 1919-1924. Dir.: Breton, Soupault, Aragon. "La révolution Surréaliste", 1924-1929. Dir.: Naville y Péret. A partir del número 4, A. Breton. "Le Surréa-

lisme au service de la Révolution", 1930-1933. Dir.: A. Breton. "Minotaure", edit. por Skira. Intermitentemente, no oficial.

PRIMER MANIFIESTO SURREALISTA

Se declaran surrealistas absolutos: Aragon, Buñuel, Boiffard, Breton, Crevel, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Morise, Naville, Péret, Soupault, Vitrac, otros.

SEGUNDO MANIFIESTO SURREALISTA

Se solidarizan en todos sus puntos: Aragon, Buñuel, Char, Crevel, Dalí, Eluard, Ernst, Péret, Ponge, Sadoul, Tanguy, Tzara, otros.

OBRAS DE LOS PRINCIPALES MIEMBROS SURREALISTAS

Aragon, Louis (1897): "Le paysan de Paris", "Le traité du style", "La peinture au défi".

Artaud, Antonin (1896-1948): "L'ombilic des limbes", "Le pèsernerfs", "Van Gogh ou le suicide de la société".

Breton, André (1896-1966): "Manifestes du Surréalisme", "Les Champs magnétiques" (con Soupault), "Le Surréalisme et la peinture", "Nadja", "Les vases communicants", "L'amour fou", "Arcane 17", "La clé des champs".

Crevel, René (1900-1935): "Babylone", "Mon corps et moi", "Le clavecin de Diderot".

Desnos, Robert (1900-1945): "Corps et biens", "Deuil pour deuil", "La liberté ou l'amour".

Eluard, Paul (1895-1952): "Mourir de ne pas mourir", "L'Immaculée Conception" (con Breton), "Capitale de la douleur", "La rose publique", "Les Yeux fertiles".

Péret, Benjamin (1898-1959): "Au 125 du Bd. St. Germain", "Mort aux vaches et au champ d'honneur", "Le passager du Transatlantique", "Je ne mange pas de ce pain-là", "Le deshonneur des poètes".

Soupault, Philippe (1897): "Aquarium", "La rose des vents", "Westwego".

PINTORES QUE PARTICIPAN DEL MOVIMIENTO

Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, André Masson, Giorgio de Chirico, Joan Miró, René Magritte, Hans Arp, Yves Tanguy, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Bellmer, Wilfredo Lam, Raoul Michau, Roberto Matta. Y el escultor Giacometti.

der escuchar lo nuevo». Aunque el verdadero significado puede ser que se habían adelantado a su tiempo, y por ello fueron incomprendidos.

En todo caso, su trayectoria, sus crisis, su activismo, su afán de unir arte y política, quedan ahí como una de las experiencias más fascinantes del siglo XX. Y quizá su gran tragedia, «el error de ponerse al servicio de la Revolución cuando ésta no existía».

■ D. E.

La vanguardia que perdió su primera batalla

TODA esa época vibrante de la cultura española comprendida entre el inicio de la década de los veinte y el final de la guerra civil, sepultada luego por las prohibiciones, la falta de acceso directo y el olvido generalizado, comienza ahora a revivir gracias a una serie de iniciativas de organismos privados que la han colocado en primer plano de actualidad. La exposición «Orígenes de la vanguardia española»; la Fundación Alberto, con su muestra permanente en Madrid y su exposición itinerante por provincias; las obras de Julio González y Oscar Domínguez expuestas en galerías de Madrid y las que pronto se ofrecerán al público de Alfonso Oli-

privadas (y con fines lucrativos la mayoría) es representativo de dos factores: la inoperancia hasta el momento de los organismos públicos para sacar a la luz la obra de unos artistas que les son ideológicamente hostiles, que se encuadraron «en el otro bando», por un lado, y el cada vez más profundo desfase entre la cultura del país oficial y la «otra» cultura, que ya no es sólo defendida por los intelectuales «progres» y admirada por los artistas de las nuevas vanguardias, sino que han pasado incluso a gustar a los «compradores de arte» y ser solicitados por los grandes coleccionistas. Han transcurrido suficientes años como para que todavía se siga negando la calidad a unas obras artísticas por razones estrictamente políticas.

Si se tiene en cuenta el punto de vista técnico o profesional, hay que reconocer que todavía quedan muchos grandes artistas ignorados, que la obra expuesta de otros no es ni la mejor ni la más representativa y que faltan datos para poder interpretar y opinar con seriedad.

Concretándonos al material de la exposición «Orígenes de la vanguardia española, 1920-1936» (1), de su análisis se pueden obtener ciertas consideraciones. En primer lugar tenemos el aspecto estilístico, muy alejado de las nuevas vías formales que emprendía por aquellos tiempos la vanguardia artística europea. Aquí no se perfilan movimientos como el expresionismo, «dadá» o el constructivismo, y los que se imponen son unas versiones suaves del surrealismo, un neocubismo tardío y la inspiración simbolista. Poco antes de (y durante) la guerra civil surgirá con fuerza la veta realista y un surrealismo más agresivo. Luego, la necesidad de tener en cuenta la evolución y tomas de posición posteriores entre los componentes de esa vanguardia, pues no se la puede enjuiciar en bloque como si fuese homogénea. De los veintidós artistas representados en esta muestra, tres mueren antes del estallido de la guerra; siete tienen que exiliarse; otros siete residen en París y apenas tienen contacto con el drama español; dos viven en distintos países; uno permanece al margen, en Madrid, y sólo dos colaboran más o menos activamente con el Gobierno de Burgos. Respecto a la localización geográfica de los que trabajaban en España, la mayoría se aglutinaba en Madrid, relacionándose estrechamente con los escritores y poetas de su generación, con la Residencia de Estudiantes como centro neurálgico.

Con el tema geográfico entramos en una característica singular de la España de los años diez y veinte. Hay todo un grupo de pintores y escultores que se establecen en París en este período y entran a formar parte de la vanguardia artística europea. Picasso, Miró, Gris, Oscar Domínguez, Dalí y Julio González son nombres de los que no se puede prescindir al hablar del arte contemporáneo, y paradójica-



mente su obra apenas influyó en la evolución de los artistas españoles que se habían quedado en el país. Y hasta mucho tiempo después no comenzaron a llegar al gran público español, después de haber sido consagrados en medio mundo. El fenómeno generalizado desde fines del siglo XIX de la presencia en París de artistas de las más diversas procedencias para establecer contactos y participar en los nuevos estilos quizá en ningún otro país haya producido una mayor disociación entre tales artistas y su contexto original. Y no creo que esto se deba a causas económicas ni de desarrollo industrial, sino más bien a la inflexibilidad de una cultura rígida para admitir en su seno los hijos pródigos que tenían que abandonarla para no asfixiarse.

Otra consideración se refiere al hecho de que la vanguardia artística en la España anterior a la guerra no había madurado, era un movimiento renovador en potencia que no se había encontrado a sí mismo aún. En él germinaban posturas ideológicas y formas expresivas que podían haberse experimentado y cultivado en condiciones sociales favorables para producir una genuina aportación al desarrollo cultural. El ambiente favorable (que pudo haber sido algo parecido al de la Unión Soviética inmediatamente pos-revolucionaria, antes del stalinismo), por causas de todos conocidas, no sólo no se consiguió, sino que se suprimió de raíz la que hubiera sido su evolución lógica. Y la ruptura que vocó entre esa generación de artistas y las siguientes es ahora cuando se intenta —timidamente— reparar.

Dejando ya la significación de la exposición que comento, voy a pasar a un rápido repaso de su contenido. Entre los artistas que nos descubre destacan especialmente Maruja Mallo, jovencísima gallega que mezcla constructivismo con un surrealismo ingenuo, entre la feria y la pesadilla; Al-



Alberto: «Recuerdo de Melilla», 1931.

vares constituyen el primer esfuerzo colectivo y amplio (que se permite por las autoridades) por plantar las bases para que los españoles, y muy especialmente esa mayoría nacida después de la guerra, podamos cubrir la escandalosa falta de información sobre esos artistas que nos precedieron y que constituyeron el primer movimiento consciente de la vanguardia de la España contemporánea.

Desde un punto de vista histórico, el significado de esta «operación rescate» tiene un interés nada desdeñable. Iniciado con la literatura y proseguido en las artes plásticas, tenderá a extenderse a los otros sectores artísticos, contando con la posibilidad de colaboración de aquellos artistas aún vivos, que son bastantes. El hecho de que esta labor la realicen instituciones

(1) Que ha servido para inaugurar la Galería Multitud.



Participantes en el homenaje al pintor Viñes (Madrid, 1936). (1) García Lorca, (2) Buñuel, (3) Alberti, (4) Guillermo de Torre, (5) Miguel Hernández, (6) Pablo Neruda, (7) Alberto, (8) Viñes, (9) María Teresa León y (10) Pepin Bello.

fonso Olivares, amigo y protector de numerosos artistas, alma del Salón de Artistas Ibéricos de Madrid en 1925, que sirvió de punto de partida a los renovadores, autor de excelentes cuadros en los que el geometrismo se re-

laciona con elementos figurativos; Moreno Villa, personaje mítico de la Residencia de Estudiantes, con unos bellos dibujos simples y rítmicos; el burlesco Ramón Gaya, aunque de él se hubiesen estimado más los recuerdos

de sus recorridos por media España con el «Museo Ambulante» durante la República; el sensible Boreas, que radicó en París desde 1925; el granadino Manuel Angeles Ortiz, que participó en la aventura teatral de «La Barraca», precedente del actual teatro independiente; el colorista Souto y el franco-español Viñes.

Junto a ellos aparecen nombres más ilustres, que en el caso de la escasa entidad de los dibujos de Gris y el bosquejo de los Dalí parecen cumplir una función publicitaria al ser incorporadas sus firmas al conjunto. Un poco de lo mismo podría decirse de los mediocres *gouaches* de Alberti, quien tuvo la pintura como primera vocación y que, felizmente para él y para nosotros, abandonó por la literatura, y de unos dibujos de García Lorca (don Federico), que debió hacer como diversión y son simpáticos, pero no merecen que se los exhiba con tanto realce (pero al ser siempre posible que algún coleccionista les eche el ojo...). Renglón aparte merece el panadero Alberto, presente con unos bocetos para obras de teatro, en el que se aprecia algo de su genialidad, que incitan a ir a verlo en todo su esplendor en la «Fundación Alberto» (2).

Y para terminar, recalcar que estos defectos de selección de obras y de inexcusables ausencias (entre los activos en los años de la guerra, Renau, Rodríguez Luna, Bardasano, por ejemplo; entre los famosos, Picasso, Miró, etcétera) sólo podrían ser superados por una organización estatal con los medios y el prestigio suficientes. Lo cual todavía no es el caso.

Demetrio Enrique

(2) Situada en la calle Academia, núm. 7, Madrid.

Surrealismo español

«GRACIAS a los descubrimientos de Freud, ha salido a la luz una parte del mundo intelectual, para mí la más importante, de la que apenas se quería saber nada. Si las profundidades de nuestro espíritu contienen extrañas fuerzas capaces de aumentar las de la superficie, o luchar victoriosamente contra ellas, es fundamental el recogerlas, para someterlas más tarde, si se puede, al control de nuestra razón. Esta empresa puede ser realizada, tanto por los poetas, como por los científicos.» André Bréton, en el Primer Manifiesto del Surrealismo.)

Durante el mes de abril se ha organizado una exposición colectiva dedicada al surrealismo español, en la galería "Multitud", de Madrid. El movimiento surrealista, cuyo cincuentenario se acaba de celebrar con gran despliegue de publicaciones el pasado año (considerando como fecha inicial la aparición del Primer Manifiesto en 1924), es ya lo suficientemente conocido como para considerarlo uno de los elementos que configuran nuestra cultura. La provocación que acompañó sus primeras actividades —herencia del explosivo Dadaísmo— dio paso a la difusión de sus principales ideas, que "estaban en el aire" y contra cuya realización nadie podía oponerse a partir del momento en el que encontraban el medio de "configurarse". Así fueron llegando a modelar la sensibilidad del hombre actual.

Su ataque a la esencia misma del Arte y del prestigio que rodea a la labor artística ("queremos provocar una crisis de conciencia de la especie más general y grave, tanto desde el punto de vista intelectual como moral. No tememos hacer un dogma de la rebelión absoluta, la insumisión total, el sabotaje en regla... todos los medios son buenos para emplearlos en arruinar las ideas de familia, de patria, de religión", Segundo Manifiesto del Surrealismo) se desdoblaba en dos direcciones. Por una de ellas, en su intento de transformar la mecánica del pensamiento organizado y barrer con los impedimentos de una moral obtusa, llegaron a enfrentarse con la estructura económico-política que las sustentaba. Así se tuvieron que lanzar a la acción revolucionaria, luchando por el cambio de sistema social.

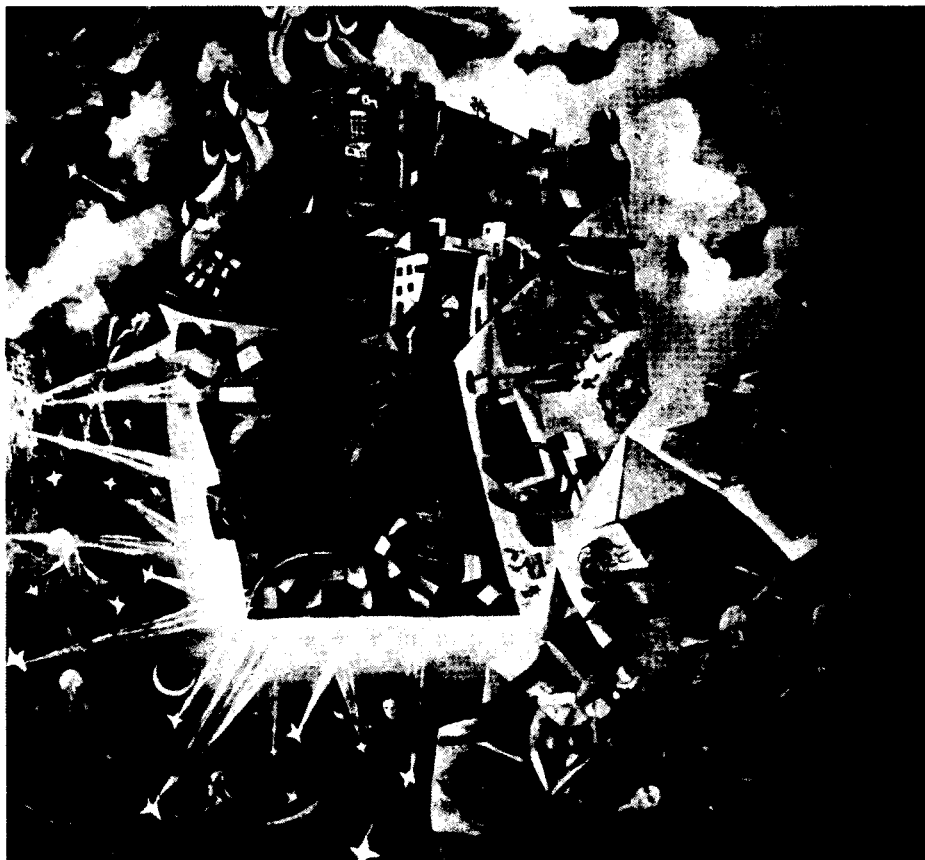
Por la otra, negaban la importancia de la creación individual. Sus "juegos de sociedad" y elaboraciones colectivas de obras artísticas; la inclusión del azar y la coincidencia como ingrediente; la total libertad en la que se dejaba al inconsciente para expresar su mundo, en la mayoría de las ocasiones negado por la consciencia del propio artista, deformada por la moral y los tabúes de la educación recibida; ...eran señales de su concepción del arte como práctica social generalizada y colectiva.

Respecto a las características propias del Surrealismo español habría que examinar una serie de factores. Fueron muchos los artistas españoles que intervinieron de forma decisiva en las andanzas y evolución del Surrealismo "oficial". Dalí, Miró, Buñuel y Julio González son nombres unidos a Bréton y a París. Respecto a España propiamente dicha, el Surrealismo llegó con bastante rapidez (el Pri-

mer Manifiesto se publicó en 1925; hubo numerosas conferencias dadas por significados surrealistas franceses) influyendo en la abundancia de actividades surrealistas centradas en Madrid, Barcelona y Tenerife. Sin embargo, en estos sitios no se llegaron a formar grupos estructurados.

En ellos se daba una curiosa confluencia del Surrealismo con otras tendencias artísticas de vanguardia, como significando que la destrucción del viejo orden era aquí una tarea tan ingente que todos los artistas renovadores tenían que colaborar para evitar ser anulados. Lo que se unía a una acusada carencia teórica para la formulación de las nuevas ideas en relación con la nueva práctica. Se puede fijar en el período 1931-1935 el momento de apogeo del Surrealismo en España, culminando con la Exposición Internacional del Surrealismo de Tenerife, que se efectuó en

(Pasa a la página siguiente.)



Angeles Santos, «Un mundo», 1929. Galería Multitud.

(Viene de la página anterior.)

1935 con la participación del propio Bré-
ton y de Benjamin Péret. "La Gaceta del
Arte" fue la organizadora, constituyéndose
por una temporada como órgano semi-
oficial del Surrealismo español.

Esos años coinciden con la aparición del
Segundo Manifiesto (1930) que marca la
politización más intensa del Surrealismo,
volcado en el comunismo militante.
"Queremos levantar los problemas de la
Revolución: el amor, el sueño, la locura,
el arte y la religión... entendemos que la
acción social es parte de la expresión hu-
mana". (Segundo Manifiesto.) A los pre-
cursores Rimbaud, Sade y Freud se unían
en la devoción de los surrealistas Marx
y Lenin. Pero no eran partidarios del arte
"social": "La agudización de los sentidos
del artista le permite revelar a la concien-
cia colectiva lo que 'debe ser' y lo que
'va a ser', y los poderes de la vida espi-
ritual" (A. Bretón, 1935). Esta vía inte-
lectualmente subversiva, pero que aporta-
ba una obra desligada de todo "fin prác-
tico", fue la emprendida por los pintores
surrealistas españoles de aquella época
(Maruja Mallo, Alfonso Olivares, Angeles
Santos, Moreno Villa), así como por los
grupos inconformistas de los años 40 (El
Paso, Dau-al-Set) que proseguían una pos-
tura tajantemente cortada por la Guerra
Civil.



Enrique DEMETRIO

Los años veinte en candelero

AL mismo tiempo que en cine asistimos a la invasión «retro» en la que entran tanto temas, ambientes y actitudes basadas en los años cuarenta como en los aún cercanos, pero ya mirados con nostalgia, sesenta, en el mundo del arte la atención se centra un poco más atrás, en los movimientos de vanguardia de los años veinte y su revitalizada vigencia.

Son diversos los signos que anuncian un interés colectivo por el estudio de estos movimientos. La repentina proliferación de libros sobre teoría y práctica constructivista, dadaísta, surrealista. De un desconocimiento casi total (y el subsiguiente hablar de oídas, generalizando) sobre las aportaciones teóricas de las vanguardias de los veinte se ha pasado a considerarlos factores imprescindibles para un eficaz replanteamiento de la posición y alcance de la labor artística. El realce que en casi todas las revistas se ha dado el año pasado a la conmemoración del Cincuentenario del Surrealismo, de su fundación oficial como Movimiento, ha sido un fenómeno revelador. Finalmente, en lo que respecta a los últimos meses tenemos: «Obra gráfica de exposiciones, refiriéndonos tan sólo a los surrealistas» y «Obras y proyectos de Walter Gropius», fundador de la Bauhaus alemana, en Barcelona, mientras que en Madrid están Emil Nolde, expresionista alemán; Julio González, con dibujos y esculturas, y la exposición colectiva «Orígenes de la vanguardia española» que merece destacarse.

Posiblemente, ninguna exposición presentada por una galería privada haya conseguido en Madrid la afluencia de público que está consiguiendo la galería «Multitud» con su muestra audio-visual centrada en parte de la vanguardia española entre los años 1920 y 1936. El vacío que en los textos de Historia Española Contemporánea cubre ese período contrasta flagrantemente con el hecho de que nunca hubo otro que se le pudiese igualar en ebullición de ideas y proyectos, en realización de obras innovadoras, en influencia sobre el público, en la configuración de una situación en la que el artista podía

tener una función social. No es de extrañar, pues, que entre los asistentes a la exposición haya numerosos grupos de estudiantes llevados por sus profesores de Arte, y que la vertiente histórico-didáctica desborde en ella a la puramente estética. Sin adentrarnos en la discusión sobre la representatividad de los artistas expuestos, respecto a la totalidad de la vanguardia española de la época (falta mucha gente importante y parte de los que están es a base de obra suya poco definitoria), puesto que se trata de un empeño privado sin apoyo oficial de ningún tipo, con las subsiguientes limitaciones, y cuya finalidad es el vender las obras, pasemos a analizar el fenómeno, más general, del interés por las vanguardias de los años veinte.

La primera interpretación puede referirse a la semejanza que existe entre ese momento histórico y el que ahora vivimos. Ambos son situaciones de crisis generalizada, en la que el caos económico provoca en los ciudadanos una desconfianza hacia las opciones políticas del sistema, basado en postulados que demuestran su ineficacia para responder a las contradicciones que ellos mismos segregan. Al tambalearse los valores sobre los que se sustenta una organización social determinada, y que se habían interiorizado dentro de los propios individuos, una de sus primeras víctimas es la «cultura» modélica, exponente y patrón de medida de comportamientos y actividades. Esta crisis de los valores culturales es una consecuencia inevitable del deterioro de su base económico-social. La inseguridad se eleva a constante de la máxima magnitud, y, ante el patente agotamiento de unas fórmulas de respuesta al medio, surgen otras dirigidas a la destrucción de ideas y normas como pre-condición para la creación de una nueva cultura.

Respecto a la actitud de los artistas, para la minoría «profética», su labor se incluye dentro de un amplio movimiento de sabotaje o ataques frontales a cánones e instituciones, forma de la que colaboran en la lucha social más amplia. Rupturas formales y temáticas agresivas por un lado, renuncia a los canales comerciales y defensa apasionada del poder comunicativo de la obra artística, de su valor como medio de expresión, por otro, son actitudes conscientes o inconscientes por las que

se abren nuevos cauces y se dotan de nuevos contenidos a las actividades artísticas.

En el caso de España intervienen otros factores peculiares. Las primeras vanguardias artísticas del siglo XX (futurismo, expresionismo, constructivismo) surgieron por toda Europa con fuerza mientras que aquí apenas no levantaban un ligero eco. Luego hubo una participación profunda de artistas españoles en otros movimientos vanguardistas (Picasso y Gris en el Cubismo; Picabia en Dada; de nuevo Picasso junto con Miró, Buñuel, Dalí y Oscar Domínguez en el Surrealismo), pero realizándose fuera del país por gente que apenas tenía relación con lo que sucedía dentro de España. Su mundo y el de los artistas que aquí se quedaban eran diferentes y alejados. Entre 1920 y 1936 son el neo-cubismo, el surrealismo menos radical y una especie de realismo-expresionista los estilos que luchan contra el academicismo polvoriento y la estética ramplona y de buena digestión de la burguesía local. De la visión de estas obras poco se podría saber sobre la gran convulsión política que sucedía en el país, era enorme el desfase entre las preocupaciones personales y las sociales. Pero estaba el germen de la labor que se efectuó durante los años de la guerra civil, cuando desapareció ese desfase para integrarse el artista y el ciudadano en un solo ente. Y existían las condiciones previas para lo que pudo haber sido el gran apogeo del arte de vanguardia español post-bélico, y que debido a los acontecimientos históricos fue por el contrario desmembrado y reducido a la nada.

Luego vino el gran silencio, la desaparición de todo vestigio público, las siete llaves que encerraron valiosas experiencias. Y así permaneció todo hasta que surgió una nueva generación, treinta y cinco años más tarde, descontenta de la herencia cultural que se le transmitía, más cercana a la evolución del arte en los países industriales de Occidente que a sus propias raíces truncadas. Y esta generación es la que ahora rastrea en las décadas de los veinte y treinta para buscar sus señas de identidad, sus antecesores directos, sus maestros voluntarios y no impuestos. Y quizás sea esta búsqueda para asentar una nueva personalidad lo que dé más para pensar.

Los mitos de la pintura re-encarnados

EN la obra teatral de Rafael Alberti, por fin autorizada y publicada en España este verano, **Noche de guerra en el Museo del Prado** (EDICUSA, Madrid), la acción se sitúa dentro del Museo durante los bombardeos de Madrid en 1936. Allí coexisten los milicianos republicanos encargados de la vigilancia, con personajes de cuadros famosos del Museo (El Fusilado, el Manco, la Maja, el Fraile y el Descabezado, de Goya; el Enano y el Rey, de Velázquez; Venus y Marte, de Tiziano), que se entremezclan sin miedo por los saltos históricos, para ofrecer una emotiva visión de las luchas entabladas por el pueblo español a lo largo de su trágica historia.

Al leer la obra, uno se siente capturado por la fuerza comunicativa y la entidad real de unos personajes pictóricos que cuentan en sí mismos con un peso específico que proviene de su conversión en arquetipos populares. Son símbolos de comportamientos y han sido transmitidos por una cultura de la que son mitos artísticos: no es de extrañar, pues, que el personaje del Fusilado (el del 3 de mayo), pongo por ejemplo, desde que aparece en escena, cree una atmósfera tensa que nos remite al cuadro tantas veces admirado. El personaje posee algo así como una prolongación del aura del cuadro; la referencia es directa e insoslayable. Y al ser una pintura universalmente conocida, a casi todos los espectadores de la obra (lectores en el caso de los españoles, puesto que no se permite su montaje) les parecerá que se encuentran con una parcela de sí mismos, inmersa en un «discurso artístico» nuevo, al que enriquece la inclusión de tales mitos.

Este fenómeno, el aporte expresivo que



Velázquez a través de Bacon.

se puede obtener al extraer de su contexto original una obra de arte e introducirla en una situación conflictiva contemporá-

nea del espectador, es el que me gustaría analizar; el mecanismo que funciona para que uno se sienta más cercano al perso-

naje de ficción, casi considerándolo como una persona con entidad física y vida propia. Esta sensación angustiosa la provocan las obras del Equipo Crónica, en las que los monstruos que Goya identificó en su sociedad se colocan en un entorno "moderno" y se acompañan de símbolos de la sociedad de Consumo —quizás más míticos todavía a pesar de su reciente nacimiento y gracias a la propaganda de los "mas media"— son un claro exponente de la lúcida simbiosis entre imágenes poderosas que chocan en una situación desconocida para ambas.

No es una casualidad que el iconoclasta DADA se haya servido, entre otras acciones provocadoras, de la blasfemia y la burla ante las obras inmortales del arte para arremeter contra una cultura al servicio de las clases privilegiadas. Cuando Duchamp pinta unos puntiagudos mostachos en la enigmática cara de la Gioconda, la consecuencia inmediata es que pulveriza el "insondable misterio" que ha elevado a la célebre señora hasta ser uno de los mitos más representativos del arte burgués.

Con las técnicas del "collage" los surrealistas prosiguieron la guerra de DADA. La mezcla de elementos significativos procedentes de contextos dispares era un arma segura de ruptura del concepto de lo real y apertura de las vías de la imaginación desbocada.

Más tarde vendrían los "Pop" a manipular los símbolos de la cultura de masas. Pero hay una diferencia fundamental entre los americanos y muchos de los europeos (emparentados con la Nueva Figuración). Para los primeros, pueden convivir la Gioconda y Superman con los botes Campbell y Marilyn: todos se elevan a la categoría de lo estético y lo admirable de la vida cotidiana. Para los segundos, se incluye una intención ideológica de subversión de valores. El tratamiento que efectuó ese genial precursor que fue Picasso de los personajes reales de Velázquez, o el de Bacon con los Papas del mismo pintor, supusieron acentuar la dosis de acidez crítica en las pinturas originales, que siglos de alabanza y aceptación social se habían encargado de limar.



Menina de las "Crónica".

Quizás sea necesario para que una obra de arte se preste a su manipulación que contenga una serie de valores en sí misma: unir la técnica formal con la mentalidad colectiva y las preocupaciones de la época, y, en cierta medida, reflejar ele-

mentos de conflictividad social. Si luego la imagen ha sido difundida y conocida masivamente, las posibilidades de recrearla, enriquecerla y adecuarla a una nueva realidad histórica, modificando su mito, son enormes.

ARTE

EL CUBISMO, inicio del arte moderno

«PINTO las cosas como las pienso, no como las veo», decía Pablo Picasso, y con este simple concepto se puede explicar la gran revolución pictórica que fue el cubismo. A partir de «Las señoritas de Avignon», que Picasso pinta en 1907, la

pintura emprendió su aventura más libre y renovadora de los últimos siglos, dando origen a eso que se llama «el arte moderno».

A pesar de los sesenta y ocho años que han transcurrido desde entonces, esta transformación de la expre-

sión gráfica sigue siendo todavía incomprendida para la mayoría de la gente, que ve sucederse los estilos artísticos (los famosos «ismos») con una especie de distanciamiento y apatía cada vez mayores. También decía Picasso en 1923: «El hecho de que durante mucho tiempo el cubismo no haya sido comprendido, y que aun hoy haya gente que no vea nada en él, no significa nada. Yo no entiendo inglés y, por tanto, un libro en inglés para mí es un libro en blanco.

Esto no significa que el idioma inglés no exista. ¿Por qué culpar a nadie más que a mí mismo si no puedo entender algo de lo que no sé nada?»

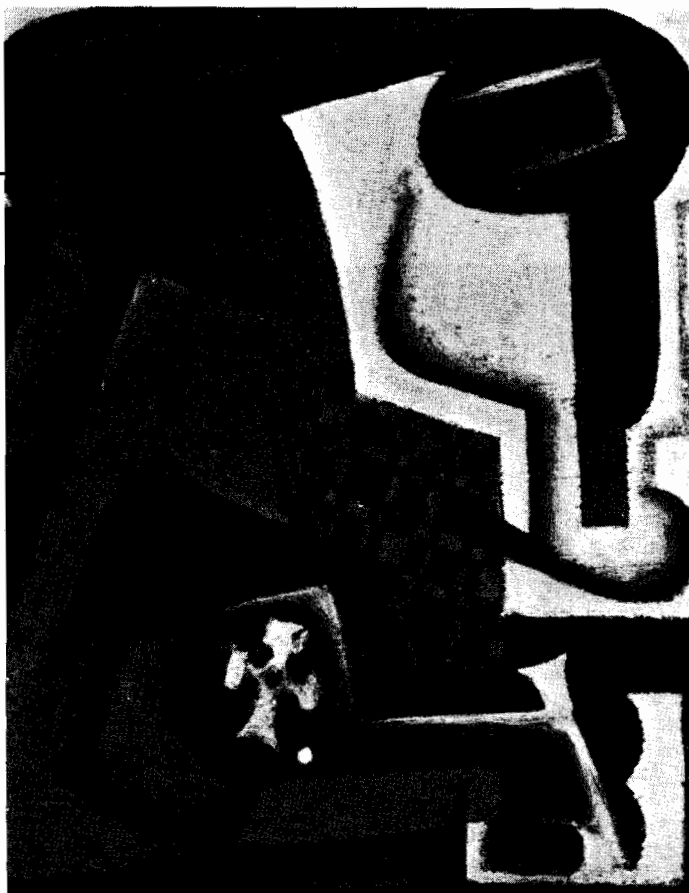
Realmente resulta difícil entender cuál ha sido el proceso mental seguido por quienes practican las actuales tendencias artísticas si no se tienen claras las ideas sobre la evolución seguida por la pintura (que ha arrasado consigo a las otras artes) a lo largo de este siglo. En la línea didáctica

que mantiene la galería «Multitud» de Madrid, que desborda los límites en los que cómodamente se asientan la mayoría de las galerías, su último eslabón ha sido una exposición colectiva dedicada al cubismo, presentando a los grandes nombres internacionales junto con una floja muestra del cubismo interno español más tardío (años veinte e incluso treinta). Los cuadros colgados se acompañaban de un montaje audiovisual y un catálogo explicativos de gran claridad, incluyendo textos y documentos gráficos de la época.

Cuando se analiza este proceso del arte contemporáneo con documentos y obras de primera mano, su complicación desaparece, se esté o no de acuerdo con los diversos presupuestos teóricos. En este sentido resulta instructivo leer unos argumentos expresados en la Cámara de Diputados de París en 1912 respecto al cubismo. Dijo un diputado indignado: «Es absolutamente inadmisible que nuestros palacios nacionales puedan servir para que se celebren en ellos unas manifestaciones tan notoriamente antiartísticas y antinacionales (aplausos)...» A lo que respondió otro: «Querido amigo: cuando un cuadro le parezca malo tiene usted un derecho indiscutible, el de no mirarlo y pasar a ver otros; ¡pero no llame usted a los gendarmes!»

Después que los impresionistas rompen con las leyes de composición y representación (perspectiva, punto de fuga) aplicadas desde el Renacimiento; que Cezanne trata de reducir la naturaleza al cilindro, el cubo y la esfera; que Van Gogh y luego los Fauves se alejan de la representación objetiva para dar rienda suelta a «su» visión peculiar; que la fotografía desplaza a la pintura en su función de reflejo de la realidad; que Courbet y Derain avanzan nuevas teorías de ruptura; que Gauguin y Matisse se interesan por las culturas primitivas de Oceanía, los cubistas llevan a su culminación la destrucción del código expresivo.

«La verosimilitud no tiene ya importancia alguna, porque todo es sacrificado por



J. GRIS. «Le Verre», 1918

el artista a las verdades, a las necesidades de una naturaleza superior que supone sin descubrirla. El tema ya no cuenta, o cuenta menos.» «No es un arte de imitación, sino un arte de concepción... completamente nuevo, más cerebral que sensorial», que decía Apollinaire, el gran teórico del cubismo. «Nacía una nueva dimensión del espacio pictóri-

co... que excluía la idea de la distancia, del vacío y de la medida, en suma, del espacio material, que dejaba lugar a un espacio evocativo, verdadero, no basado en la ilusión.» (M. de Micheli.)

En la exposición están presentes los nombres que marcan las diferentes épocas del cubismo: Picasso y Braque (decía este último: «El pintor piensa con formas y co-

lores. El fin no ha de ser el afán de 'reconstruir' un hecho anecdótico, sino de 'constituir' un hecho pictórico»), los iniciadores; Metzinger, Gleizes, R. Delaunay y Leger, participantes en la primera exposición cubista en 1911; Gris, que se une en 1912, todos en la etapa «analítica», caracterizada por la fragmentación del tema en planos, ofreciendo todos los aspectos o puntos de vista posibles de un objeto. El final fue el cubismo «sintético», a partir de 1912, que reconstruye el objeto reagrupando sus elementos y facilitando su legitimidad, incorporando los papeles pegados o formarán los 'collages'.

Y entre ambos, el cubismo «hermético» en el que la progresiva abstracción del objeto reduce los elementos representativos al juego de líneas, a la vez que la gama cromática se depura y simplifica. Del impulso de Mondrian y Kandinski saldría de aquí el «abstracto», negación absoluta de la figura y la narración, y que después de llegar a su límite (blanco sobre fondo blanco) fue hinchado por los mercaderes del arte y aprovechado por numerosos plagiarios. Pero eso ya no era la vía cubista. ■

Demetrio Enrique

venta de cuadros, pintores en venta

CUANDO los ataque vandálicos llevados a cabo recientemente contra la obra picassiana, directamente en el caso de los grabados de Madrid y simbólicamente en el de su ex taller barcelonés, sacan a relucir el tema del valor intrínseco de la obra artística, recordamos otro ataque realizado también contra un cuadro de Picasso, el año pasado, en el Sur de Francia, por un pintor español sin recursos, quien efectuó tal acción con motivos muy distintos a los de sus imitadores ultras. Para este pintor, el gesto suponía una llamada a la atención pública sobre los problemas casi insolubles con los que se encuentran los pintores que comienzan su carrera, y que les dificultan la subsistencia. En este trabajo nos proponemos analizar la situación de los pintores en cuanto a individuos que viven de su trabajo produciendo un objeto «artístico» que se cotiza monetariamente.

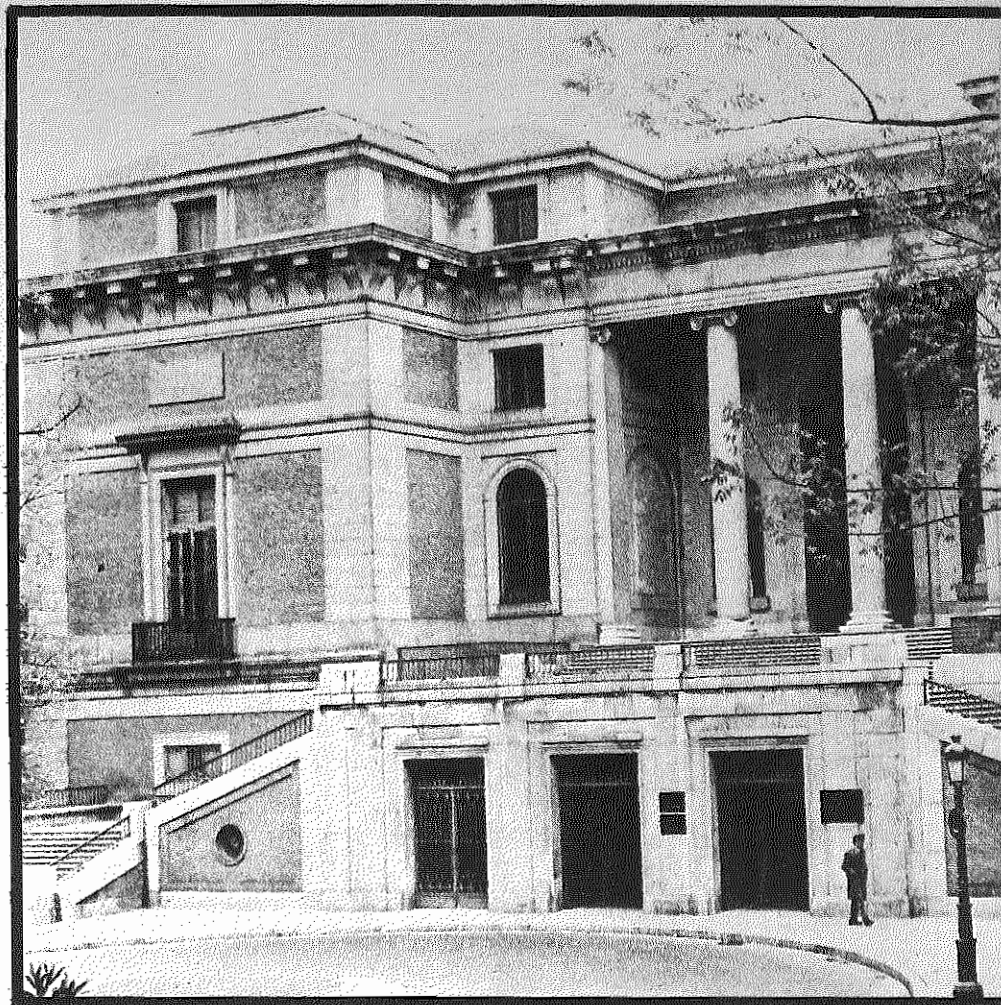
¿Cuánto vale realmente un cuadro?

A primera vista es difícil responder a una pregunta tan sencilla. En las subastas efectuadas en las más famosas salas londinenses y parisinas se están pagando sumas astronómicas de millones de pesetas por cuadros de pintores «en apogeo», ya fallecidos. El comercio de obras de arte es un negocio más en el que el poseedor obtiene un beneficio vendiendo su propiedad para que el adquirente piense obtenerlo a su vez posteriormente. Las obras de arte son «valores seguros» que no sufren de las enfermedades monetarias ni del cambio de la paridad con el patrón «oro». Poseer un cuadro de «firma» significa invertir dinero en algo no devalua-

ble, más bien sujeto a inflación, a valer cada vez más. Esta es una de las inversiones más «seguras» e «invariables». Siempre existirán coleccionistas que pagarán lo que se pida por obras de pintores fallecidos cuya producción, por lo tanto, no se verá incrementada.

Esta característica especulativa es esencial en el comercio de obras de arte. El tamaño y los materiales empleados no cuentan mucho, como tampoco lo suele hacer la calidad o «valor artístico». Lo que realmente interviene es el «valor de cambio», que depende de factores tan poco manejables como el de la publicidad, opinión de grandes coleccionistas, influencia de la «escuela pictórica» a la que pertenece, oferta y demanda de obras del autor, cantidad de ellas en el mercado, etcétera. Hablar de tal o cual «firma» se refiere más a su posición en el mercado que al autor en sí mismo. Un ejemplo que lo demuestra es el de autores altamente cotizados que se benefician de su auge para lanzar obras en cantidades masivas, que suelen encargarse a talleres especializados en grabado o litografía, que trabajan a partir de un boceto del autor, que luego podrá molestarse en supervisar personalmente la tirada o dejarla al cuidado del jefe de taller, quien se encarga de numerar las pruebas e incluso de firmarlas con el tipo de firma habitual del autor. Este es un caso muy frecuente entre cierto tipo de pintores o escultores «de moda», con taller propio o encargado, en el que la obra es ejecutada por otros que no son luego reconocidos como autores. El poder «mágico» del

Hasta un bar es buena sala cuando el tabernero es pintor

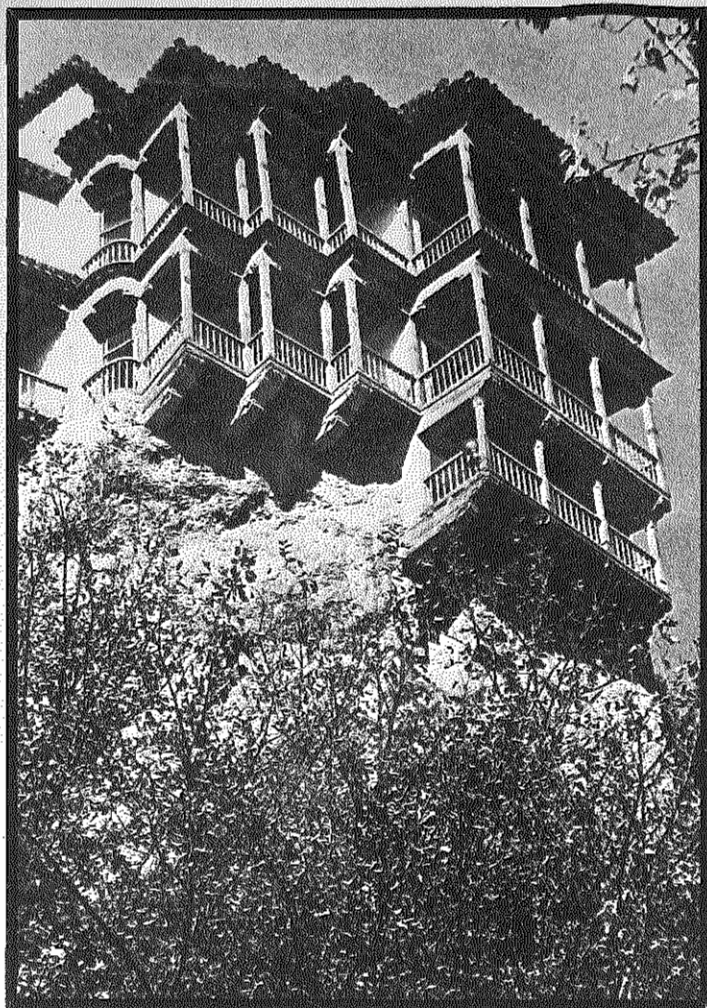
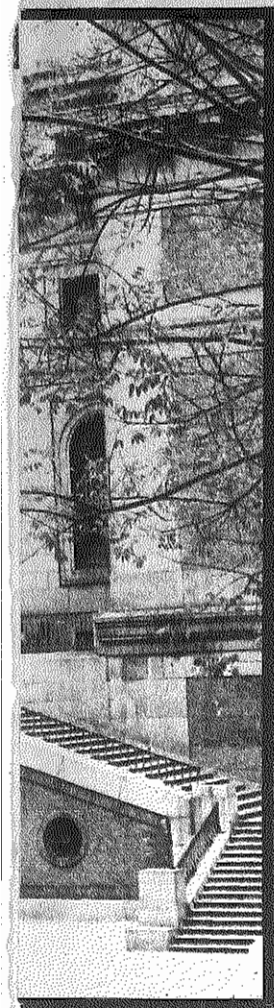


Algo huele a muerto en los museos.



La comercialización de la pintura le hace perder su sentido real.





Museo de Arte Moderno de Cuenca en las casas colgadas: un tímido intento de renovación.



A veces se sacan los cuadros a la calle y el pintor se sienta en la acera a esperar.



autor asociado a la firma es lo que importa a la hora de tasar la obra y venderla.

Hay colecciones privadas que superan en cantidad y calidad de obras a muchos renombrados museos. Sólo los propietarios y sus invitados tienen acceso a ellas. A veces se convierten en «Fundaciones Artísticas» con fines altruísticos, en teoría, y de evasión de impuestos, en la práctica; pues no dejan de pertenecer a sus propietarios, que por el hecho de exhibirlas son eximidos del pago de impuestos sobre la propiedad correspondientes a sus colecciones.

Se conocen multitud de casos de pintores que se encontraron con la acuciante necesidad de no tener dinero ni para comer, por ser sus obras «invendibles» en un mercado que no les concedía valor, obligados a darlas casi regaladas, a veces a cambio de unos días de hospedaje o de comida, totalmente despreciados en vida, y que, después de su muerte, los mercaderes han revalorizado su obra hasta colocarla a la altura de los pintores más famosos, con el subsiguiente beneficio para los coleccionistas «con vista» que habían obtenido sus obras por muy poco dinero. Otros pintores no llegaban a pasar hambre por la ayuda prestada por familiares o amigos, pero también les fue reconocida la clase sólo después de su desaparición. Entre los nombres más recientes podríamos citar a Modigliani, a Van Gogh, a Toulouse-Lautrec, al aduanero Rousseau...

En todas las épocas, desde el Rey Sol, París ha sido el centro hacia el que convergían los estudiantes de arte o pintores en su inicio, con el deseo de aprender las nuevas técnicas, discutir con sus colegas, hacerse un nombre y triunfar. No es raro el hablar con pintores-camareros, pintores-repartidores, pintores-conserjes en el universo parisino. Muchos de ellos permanecen varios años superviviendo en la Ciudad Luz, casi sin tiempo ni materiales para pintar, hasta que abandonan su profesión o regresan a sus países y ciudades de origen con el título enorgullecedor de «haberse formado en la Escuela de París» o se dedican a pintar para los turistas que llegan en manadas a la Place du Tertre, en Montmartre, a «ver pintar» y a comprar los cuadros de consumo que se les ofrecen, o, en muy contados casos, tienen la suerte de triunfar, de ponerle un precio alto a sus cuadros y venderlos.

La difícil venta de un cuadro

Veamos cómo funciona el mecanismo de la venta de cuadros.

Un pintor con cierto número de obras terminadas puede unirse con otros pintores, con los que posea afinidades o no, y exhibir colectivamente sus obras. Este cometido se realiza en las salas de pintura o galerías, locales emplazados en sitios céntricos, con amplio espacio utilizable para colgar los cuadros, una o varias personas que se ocupan de tratar con los clientes y

vigilar, un cierto nombre que actúe como imán atractivo a los futuros compradores.

Las galerías pueden ser alquiladas por un cierto tiempo o utilizadas sin pagar alquiler. La diferencia estará en el porcentaje sobre la venta que se lleven. Cuando la galería no se alquila, entonces el propietario exige un tanto por ciento, que oscila entre el 40 y el 60. Los gastos de publicidad y mantenimiento corren a cuenta de los expositores. Si se venden cuadros, todos ganan. Si no se venden, el pintor pierde. Todo el riesgo lo asume el pintor.

Las galerías que funcionan en régimen de alquiler piden una cantidad elevada al contado y un porcentaje más reducido sobre la venta de los cuadros.

La situación es idéntica para el pintor que realiza una exposición personal, aunque en este caso su riesgo es mayor. Pero el número de exposiciones celebradas influye en el «curriculum vitae», acrecentando su valor.

Una galería puede estar interesada en la obra de un pintor y contratarlo en exclusiva. En tales tipos de contratos se estipula la cantidad de obras que se han de entregar al año y el sueldo que ganará el pintor, comprometiéndose éste a no exhibir en ninguna otra sala, dejando en manos de su galería los aspectos comerciales. Los sueldos dependerán de la cotización de cada «nombre», y el inconveniente es el de que la galería puede presionar en el autor para que realice tan sólo el tipo de pintura que estima más comercial o rentable, coartando de tal manera su creatividad artística. Es muy importante el que cada pintor tenga un estilo propio, claramente diferenciable, que distinga su obra con facilidad, y se ve mal a los pintores que cambien a menudo de estilo, aunque sea por buscar una expresión más artística, por confundir con ello la imagen que de él se ha hecho el público, como sucedería con cualquier marca de automóviles o cigarrillos.

La ventaja del contrato con una galería se halla en la seguridad que tiene el pintor de recibir un sueldo fijo cada mes, aparte de los porcentajes que le corresponden cuando exhibe y vende. Esta seguridad se enfrenta a la libertad de experimentar y buscar nuevas vías para su desarrollo artístico. Es el precio que hay que pagar.

Un pintor puede decidir el sacar sus telas a la calle y tratar de venderlas a los transeúntes. En casi todas las capitales existen plazas o rastros o mercados al aire libre dedicados a tal menester.

Esta solución es válida para obras de poco precio, tales como grabados, litografías, dibujos y acuarelas, pero deja de servir cuando son óleos o cuadros que requirieron mucho trabajo y se deben vender caros, por no ser corriente que los compradores en tales sitios estén dispuestos a gastar mucho dinero.

Lo más corriente es que el pintor guarde sus obras en su taller de trabajo y reciba la visita de amigos o conocidos que puedan interesarse en su compra. En pocos

Las galerías nunca se arriesgan.

momentos se transforma el taller en una sala de exhibición, en la que el espectador tiene el aliciente de poder mancharse con la pintura fresca y de ver trabajando al artista. Los cuadros pueden ser vendidos al contado (poco usual), a plazos o intercambiados por otros bienes, como pueden ser los servicios profesionales (pagar al médico con un cuadro) o los objetos de uso (autos) o consumo. Lo que pida el pintor dependerá del dinero que tenga en el bolsillo en aquel momento y de sus necesidades inmediatas.

Ultimamente nos hemos encontrado en Cuenca con dos casos curiosos. Uno era el de un pintor propietario de un bar, que utilizaba los muros de la entrada para colgar cuadros, convirtiendo de tal manera su bar en una sala de exposición muy particular. Junto con el vino y las croquetas ofrecía la visión de sus telas pintadas.

El otro corresponde al propietario de una discoteca, amante de la pintura, que deseaba convertirse en coleccionista sin poseer el dinero en efectivo necesario. Pero poseía una discoteca. Su invento ha sido el intercambio. El acude a una exposición y selecciona el cuadro que más le gusta. Habla con el pintor y le ofrece el importe del valor del cuadro en consumiciones en su establecimiento. El pintor le pone un precio rebajado y obtiene una rebaja también en el consumo.

Cuando quiere divertirse con sus amigos, les lleva a todos a la discoteca y pide que se le anoten los gastos en su cuenta particular, llamada «la tabla de la ley». Cuando el importe de sus consumiciones llega al total del crédito dado por su cuadro, el propietario se lo comunica y, si a ambos les interesa, se repite la historia con otro cuadro. No hay que decir que todos ganan con este método. El local se ha convertido en centro de reunión de los pintores y amigos y siempre hay gente en él. De todos modos, son más los cuadros que se le ofrecen al propietario que sus posibilidades de intercambiarlos.

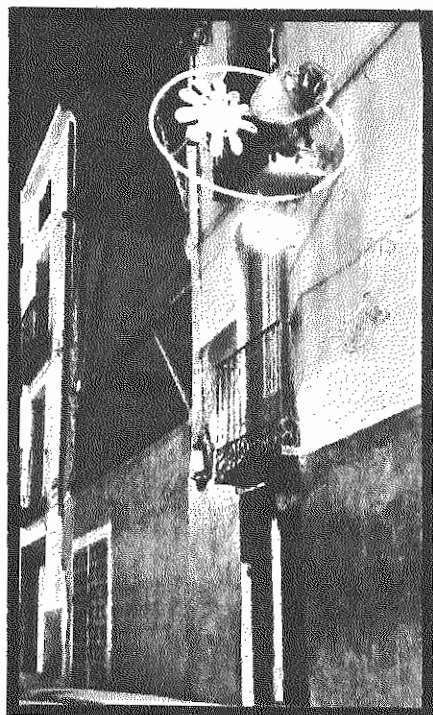
Este es un curioso ejemplo de trueque en el que se suprime el dinero como medio de cambio.

Otro caso destacable es el de un millonario suizo que posee una valiosísima colección privada de pinturas. Esta persona tiene una residencia con habitaciones y talleres para los huéspedes.

Cuando algún pintor poco conocido le interesa, le invita a pasar una temporada en la finca y trabajar allí, sin preocuparse de los gastos.

No exige nada a cambio, únicamente quedarse con las obras que más le interesen al precio inicial que poseían cuando las conoció. Por el hecho de trabajar en ese taller y venderle a un coleccionista muy acreditado, la cotización del pintor comienza a subir y muchos de los mercaderes amigos del coleccionista se van interesando en la labor del «nuevo talento» y le compran cosas. El juego del anfitrión queda claro; si «protege», cual nuevo mecenas, al pintor es para ayudar a elevarle y adquirir a bajo precio unas obras que en poco tiempo aumentarán considerablemente su valor. La ayuda es interesada y fun-

Venta de cuadros, pintores en venta



Fachada de la discoteca en la que se cambian cuadros por «cuba-libres» y música «pop». Un ejemplo interesante.

ción sin problemas mientras el «mecenas» tenga el buen olfato de apadrinar gente joven con promesas de éxito. Los «mecenas» en nuestra sociedad distan mucho de aquellos otros de la época renacentista, que sólo se interesaban por la calidad de las obras producidas por sus artistas. Entonces las obras de arte eran un «objeto de uso», de las que disfrutaban los poseedores del sentido de goce estético y dinero suficiente. Actualmente son «objetos de cambio» con una etiqueta monetaria.

Los supermercados artísticos o el arte enlatado

El 6 de noviembre aparecía en la prensa española la noticia de la inauguración de un departamento de venta de obras de arte en unos grandes almacenes de Barcelona, experiencia que por primera vez se realiza en nuestro país y que ya lleva cierto tiempo por otras capitales. Los objetos a la venta son obras de tirada múltiple, numeradas y firmadas. Son mucho más baratas que la obra única y tienen más valor que las reproducciones masivas. Se ha destacado el aspecto que de «divulgación de la cultura» tiene la experiencia. Más gente podrá poseer en su casa una obra legítima de tal o cual artista. Es este un arte «industrializado», muy propio a nuestra sociedad de consumo. «Coja usted su carrito de ruedas del supermercado y meta en él su autor predilecto junto a la merluza congelada». Vamos a precisar un poco sobre esta idea. Desde los orígenes de la cultura ha habido una serie de individuos que han logrado educar sus músculos para expresar materialmente sen-

timientos e ideas abstractas. El que dominaba las técnicas de expresión, en una sociedad que tendía a la especialización y la división de labores, era considerado como «artista». Esto implicaba que se ganase su sustento haciendo aquello que sabía hacer mejor. Pero si bien un artesano podía crear objetos bellos con una función utilitaria (como podía ser la cerámica) y la intercambiaba luego por herramientas, productos agrícolas o de caza, aquel otro tipo de artista que producía obras sin finalidad práctica, sino meramente estética, debía contar con fortuna familiar o ser tomado a cargo por algún organismo estatal o depender de particulares que se entusiasmasen por sus obras y le ofrecieran los bienes materiales suficientes para continuar trabajando en su oficio «no útil». El artista se va separando del artesano y del resto de los mortales para convertirse en miembro de un grupo objetivamente improductivo y que tan sólo puede vivir gracias a su relación con los miembros de esa otra clase improductiva por sí misma, que eran los propietarios de bienes de producción.

Como el dominio de las técnicas de expresión exige largo adiestramiento y ejercicio, era natural que predominasen entre los artistas las personas que desde su infancia podían disponer del tiempo y las herramientas necesarias. Y la educación. La diferencia se ha ido acrecentando entre los artistas y los no-artistas, siendo así que las posibilidades de expresarse están innatas en todo ser humano y que si no florecen es debido a las condiciones adversas en las que se mueve el individuo. Todo ser humano es un artista en potencia, pero sólo una minoría reducida tiene la suerte y consigue esforzarse por serlo de hecho. La verdadera divulgación de la cultura, del arte, no se halla en la venta masiva de obras ejecutadas por los artistas «oficiales», sino en la producción generalizada, por el mayor número posible de individuos, de obras que les satisfaga el sentido estético, que también posee todo ser humano. Aquí es en el punto crucial en el que rechazamos la importancia de la venta masiva de objetos de arte. Esto es formidable en cuanto podrá ayudar a mantenerse a los artistas auténticos que buscan la mayor divulgación de sus ideas (sus obras no son más que la expresión de sus ideas y emociones), pero lo creemos mistificador en cuanto apoyará la concepción de que es más bonito tener una obra del genial X en la sala de estar que intentar ser uno mismo el que se exprese sobre algún material y luego coloque SU propia obra en la salita. La cultura del consumo busca cada vez mayor tipo de mercados, y en el campo «artístico» hay un filón apenas explotado que ya se apresura a conquistar.

El surgimiento de estilos tan poco «comunicativos» como el abstracto y el cinético, pero de indudable valor «decorativo», nos llevaría al estudio de las corrientes artísticas producidas en nuestra época por ser precisamente aquellas que la sociedad de la incomunicación requiere, y que daría lugar a un tema para un extenso trabajo, por lo que habrá que dejarlo por ahora.

Madrid tiene uno de los mejores museos del mundo. Lo visitan unas dos mil personas diarias, en su mayor parte extranjeros. Hay muchísimos madrileños que nunca han pisado el Prado. ¿Y qué decir del de Arte Moderno, del Lázaro Galdiano, del Sorolla? Ahí están, casi desiertos. ¿Por qué la gente no acude a los museos?

La respuesta, fácil es: «Por la poca cultura que se posee». Cierto. Pero, además, «por ser lugares que huelen a muerto». La mentalidad tradicional del museo es la de un local enorme en la que se apiñan cientos de obras con un cartelito que ofrece el título y el nombre del autor, y que se debe contemplar con la actitud respetuosa del que entra en una iglesia. Movimientos culturales vivos, problemas culturales reales, todo eso queda excluido. Los museos actuales se parecen más a monumentos funerarios que a centros de discusión y transmisión cultural. Es cierto que a escala mundial ha comenzado una ola de transformación, que por el momento se radica en los museos de arte contemporáneo de muchas capitales, en los que se interesa asimilar la obra de arte a su entorno y su circunstancia histórico-política, y proporcionarle al público unos elementos de juicio que vayan más lejos que la simple «alegría estética». Nuevos vientos de vida soplan sobre los respetables museos, y no es raro el que se organicen exposiciones de pintores actuales que se presentan ante el público para dialogar con él. El pintor y su obra forman un todo, y la mejor manera de llegar a comprenderlo es el diálogo con ambos. Todavía muchos pintores se muestran reacios a esta innovación, pero es seguro que se irá generalizando.

Quizá el museo español que más aire renovador tenga sea el de Arte Moderno, de Cuenca, sin olvidar que se debe a una iniciativa particular, aunque no pase de unos tímidos intentos de acercarse al público e influir sobre el conglomerado urbano en el que se ha establecido.

A modo de conclusión

Hablar de pintores y pensar en seguida en aquellos consagrados con enormes fortunas personales es todo uno. Son incontables las personas que luchan por expresarse a través de su técnica pictórica y vivir con ello, sin concesiones al comercialismo ni la apuesta a ciegas por el primer premio de un concurso pictórico, a veces teniendo que mantenerse por el dinero ganado en otros oficios y las ventas esporádicas. Lo que ayuda a esta gente a soportar sus dificultades es más la compensación de hacer algo que les gusta a sí mismos y otras personas comprenden, que la persecución de una fama acompañada de dinero fácil. Casi todo artista verdadero prefiere regalar su obra a la persona que le gustaría poseerla y que no puede pagarla, que hacerlo al mercader que busca un beneficio económico. Pero mientras se viva en una sociedad mercantil, el arte se hallará siempre mercantilizado. ■

Texto y foto: ENRIQUE MARTÍN.

EL PUENTE ABSTRACTO DE MADRID

En julio se terminaron las obras del puente-museo de Juan Bravo. Un par de meses después de su inauguración, aún no se ha resuelto la polémica que enfrentaba a los dos autores y directores del proyecto con los técnicos del Ayuntamiento de Madrid sobre el asunto de la gran escultura de Chillida en cemento (que si el puente está diseñado para resistir su peso y mucho más; que si fallan los calculos y se hunde el puente) que ha configurado el aire extraño en el que se ha desenvuelto la última fase de lo que podía constituir,

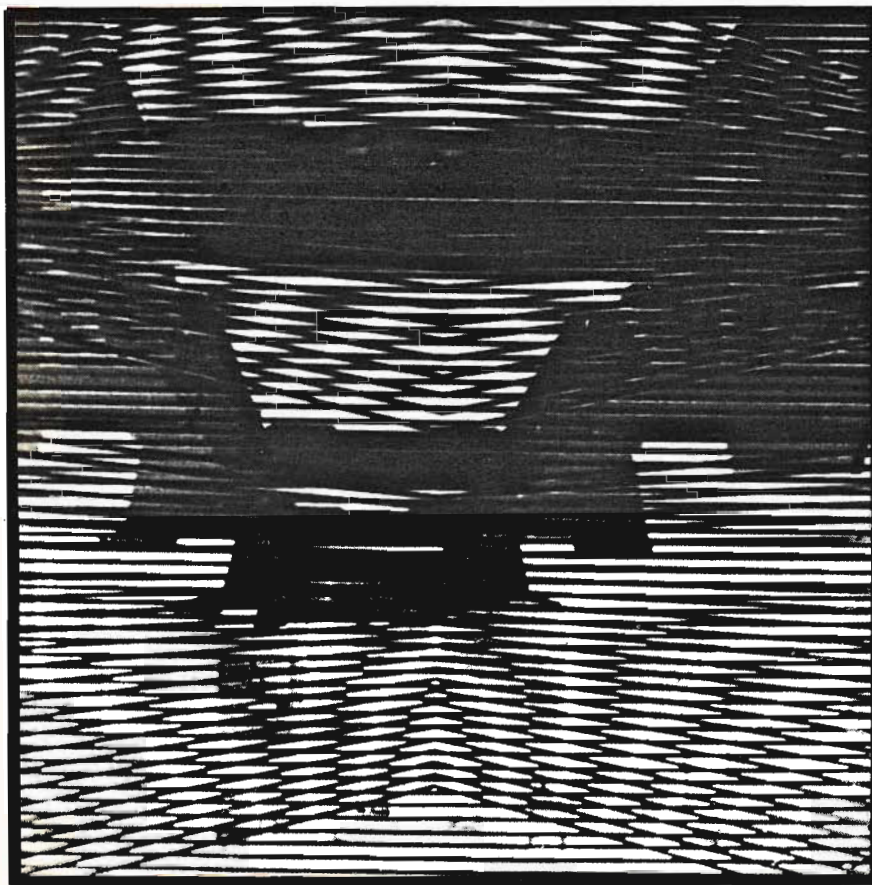
y de hecho lo ha conseguido, ser un precedente único en las realizaciones urbanísticas de nuestro país tan maltratado en este aspecto, apertura de nuevas posibilidades en el terreno de la construcción, el arte, las zonas de recreo, las vías circulatorias, el tráfico.

Ambas posturas han quedado lo suficientemente reflejadas en la prensa diaria como para que no sea necesario volver a contar lo sucedido. Lo que nos interesa es analizar la favorable acogida que el público madrileño ha tenido respecto al puente-museo. Es una verdad indiscutible que los madri-

leños acuden en muy pocas ocasiones a los museos enclavados en la urbe, bien sea por desconocimiento de su existencia, o por falta de tiempo o por simple falta de interés. No lo es menos el que las modificaciones urbanísticas que se están imponiendo en una ciudad enferma de "cáncer de la circulación" se enfocan siempre hacia el punto de vista de los vehículos, olvidando a los peatones tanto como a los vecinos (esos infiernos de Atocha y Cuatro Caminos, con sus pasos elevados o "scaletrix") resultando en la deteriorización continua del habitat urbano.

Teniendo en cuenta ambos factores, era de sumo interés comprobar la respuesta popular ante el innovador puente de Juan Bravo, realizado tanto de cara al peatón-ciudadano como al conductor. Un remanso de tranquilidad a unos metros del tráfico ininterrumpido de la Castellana, con su secuela de humos y ruido. Desgraciadamente, por mucho que el paseante se abstraiga en la contemplación de alguna de las esculturas abstractas allí enclavadas, no podrá suprimir de su entorno y de sus sentidos la abundancia de ambos males. Este constituye el punto en contra más serio. "Sí, ver las esculturas con calma, ¡pero no al lado del tráfico de la Castellana!". Matizando esta opinión muy extendida, podríamos decir que ya no se puede evitar la existencia del tráfico de la Castellana, al menos se puede soportar mejor si existiesen varios lugares como este museo para proteger y reconfortar al paseante, a ese paseante que comienza a desaparecer de las grandes avenidas al incrementarse enormemente las distancias.

El grave problema del crecimiento urbanístico impredecible de una gran ciudad exige mucho más que un museo-puente al aire libre, es cierto. Pero el hecho de que se haya construido este puente es un síntoma





de que todavía hay posibilidades de combatir la despersonalización de las urbes, y de otorgarle al peatón los derechos que le corresponden y que demasiado a menudo se olvidan en provecho del tráfico, devorador insaciable de calles y autopistas.

Mayor cantidad de zonas verdes; disminución del tráfico privado sustituyéndolo por los transportes colectivos; importancia del peatón como elemento central de la ciudad; unión de la funcionalidad y la belleza estética en las obras públicas. Las grandes

opciones siguen esperando su implantación. Mientras tanto hay que alegrarse de iniciativas como la que comentamos, que más interés que el de ver obras de Julio González, Alberto Sempere, Subirats, Serrano, Ribera y otros, tiene el de ofrecer una solución meritoria a los graves problemas del crecimiento urbano, que en cuanto nos descuidemos nos destruyen las ciudades, de modo irreversible.

Fotos: E.M. y Carmen Parrondo

Burlarse del arte ...con el arte

POR una coincidencia se expone simultáneamente en Madrid, en este mes de abril, la obra de varios artistas que pertenecen por su edad a las más reciente generación, y que comparten una actitud irónica y crítica respecto al «arte», aunque difieran en los objetivos y los medios empleados para expresarse. Analizándolos colectivamente se pueden obtener algunas ideas interesantes sobre el actual momento artístico.

Se trata de **Arranz-Bravo** y **Bartoluzzi** («enfants terribles» de la gauche divina catalana y snob) (1); **La familia Lavapiés** (grupo madrileño de guerrilla artística) (2), y **Alfonso Albacete** (andaluz internacional) (3). Se les puede unir a efectivos discursivos **Alfredo Alcaín**, unos pocos años mayor y un mes anterior en su exposición (4). Quizás lo primero, y más superficial, que los emparenta es el tinglado que montan en la galería. Mientras unos pintan el suelo y los muros del patio de entrada, otros colocan una mesa con candelabros de imitación en medio del salón y otro pega anuncios y avisos por las paredes. El que pretendió poner a disposición del público botes de pintura para que se despacharan a su gusto sobre unos perros de cartón piedra, tuvo

que pelearse con el dueño de la galería que temía por la integridad de su moqueta. Pero todos los directores de galerías estaban encantados: lo que se lleva ahora es el caos, la mezcla de objetos, los entornos y la falta de seriedad. Meter tales ingredientes en su local contribuye a «ponerlos al día».

El segundo punto de contacto se encuentra en la utilización de imágenes propias de la cultura y la vida burguesa para retorcerlas, transformarlas y desfigurarlas. Nada hay por encima del artista desmitificador. Todo puede servirle de materia prima. Pero aquí surge una diferencia fundamental. La burla puede poseer significados muy diversos: guiño de complicidad, vomitivo, brillantez, oportunismo o ridiculización. Al variar el tono, divergeran los resultados.

● Empecemos por **Arranz-Bravo** y **Bartoluzzi**. Después de pertenecer a la vanguardia cultural y «epatante» (con actos que les dieron renombre como pintar el exterior de una fábrica —en Barcelona— y un edificio —Mallorca— y organizar el pasado verano un «happening» cromático por las calles de Granollers, con la bendición de la Comisión de Fiestas del Ayuntamiento) se han lanzado a la conquista del mercado, con precios de seis cifras. Las obras que trajeron esta vez son variaciones sobre los monumentos públicos de Madrid. Han agarrado reyes y caballos, les han cortado miembros esenciales y accidentales y los han acompañado de rayas y chorritos de agua. Así hunden el «prestigio», el «honor» conservado en



alcanfor y el valor mítico de la escultura neoclásica académica y los pronombres de la patria. En teoría, porque de hecho su obra no es más que un juego o travesura, que hace exclamar al coleccionista: ¡Qué chicos más revoltosos! Y la compra.

● **Alcaín**, el artesano que reproduce vitrinas y fachadas de los últimos viejos comercios que quedan en España, ofrece su obra como objetos de un bazar. «¡Ganga, muy rebajado!». «Última oportunidad». «Dos por el precio de uno», dicen los cartelitos que coloca junto a los cuadros. Es una reducción de la obra de arte al nivel de los calcetines, es divertido, está bien hecho (rondando el virtuosismo). Pero no llega a irritar. Su reproducción de una portada en «ABC» pertenece a lo celtibérico, pero está demasiado bien pintada, y se queda en ese nivel «retro».

● También **A. Albacete** mete una portada del inefable «ABC» en uno de sus «bodegones», pero allí la rodean una pistola, un slip y una copa de champagne. Descompone los muy burgueses bodegones al introducir elementos de la vida cotidiana y escenas de violencia y represión. Sus perros asquerosos, de tamaño natural, están devorando a una persona accidentada, mientras el espectador pasa al lado como los personajes de sus paisajes urbanos desolados. Y en la mesa del banquete, transistores, cintas magnetofónicas, discos... y un brazo con un pincel en una fuente, sangrando.

● La crítica social es terriblemente directa en **La familia Lavapiés** (llamados así por querer que su obra pueda ser comunicada a una familia del barrio de Lavapiés). En este trabajo han analizado «a quién se dirige y para qué se hace el arte». Una técnica basada en la yuxtaposición de dos fotografías, de contenido opuesto, que descifran las relaciones ocultas en el mercado de la obra artística. Y ahí no se salva el pintor «comprometido» cuya obra denuncia... va a parar al comedor de una familia de «pasta». El arte = dinero, Hasta ahora...

Una última consideración. La increíble capacidad de aguante de los burgueses-compradores de obras de arte, que son atacados en ellas y sin embargo son capaces de admirarlas. Sin reconocerse. Sin rechazarlas. ■

Texto y foto, Demetrio Enrique.



(1) Vandrés.
(2) Librería «Antonio Machado» (no a la venta).
(3) y (4) Egam.

Un viejo nuevo museo para Madrid

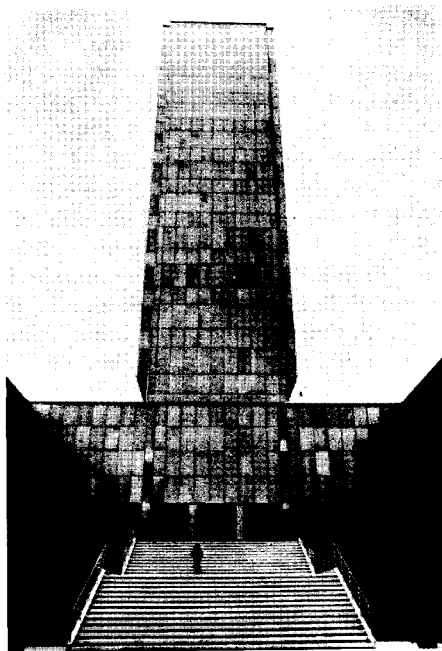
DESDE este verano, Madrid cuenta con un flamante Museo de Arte Contemporáneo casi exclusivamente dedicado a los artistas españoles que han trabajado o trabajan en este siglo. Este museo se echaba de menos en una ciudad que posee en el Prado una de las mejores pinacotecas del mundo, pero que apenas cubre hasta inicios del siglo XIX. El arte más reciente y que más influye en nuestra sociedad, si se lo quería ver, había que esperar a que alguna galería privada montase una buena exposición o, mejor todavía, salir al extranjero. La puesta en marcha del Museo Español de Arte Contemporáneo parecía cubrir una necesidad social de cierta importancia. No se han regateado medios materiales para construir el edificio ni para habilitarlo como centro de actividades.

Entre las características que debe reunir un Museo para servir eficazmente los intereses de la comunidad, se pueden destacar el estar integrado a la vida ciudadana, desarrollar experiencias y facilitar la comprensión de los nuevos rumbos del arte para un público no especializado. En dos palabras: estar vivo y ser didáctico.

Desgraciadamente, aunque los responsables del Museo declaren que su intención fue "cuidar con esmero el orden cronológico de las manifestaciones estéticas con la finalidad de hacer didáctica la visita" y atraerle "una vida pletórica", contando con que entre los artistas expuestos "no hay una sola ausencia notable entre los que iniciaron su obra después de la Guerra Civil", los resultados distan mucho de tales buenos pro-

pósitos y dejan una cierta amargura en la boca del visitante.

En primer lugar está la misma localización geográfica del museo. Al hallarse en la Ciudad Universitaria, a las afueras de Madrid, sin medios de transporte público asequibles y junto a la autopista de La Coruña, ni queda de paso ni cerca de



los puntos habituales de reunión de los madrileños. El intenso tráfico que la rodea tampoco atraerá al paseante enemigo del ruido y la velocidad. Quedan los universitarios, especialmente los estudiantes de la adyacente Escuela de Arquitectura, como sector social que más se ha de beneficiar de su emplazamiento.

En cuanto al esquema didáctico de la obra expuesta, sería de puro milagro si alguien entendiese la evolución del arte actual a partir de la selección de obras, textos de apoyo y distribución de las salas. Un ejemplo del orden confuso en el que se disponen las salas es el siguiente: Figuración evolucionada - Expresionismo y fauvismo - Orígenes del arte abstracto - El Paso - Ingenuismo - Picasso y Miró -

Continuidad del arte abstracto (de la 20 a la 27). No se siguen ni criterios cronológicos ni estilísticos. A la hora de explicar las obras, en el catálogo se imponen "etiquetas" tales como: "Fluctuación formal y cromática no espacialista"; "Figuración desfigurada expresionista"; "Nueva figuración con fluctuación formal, cromática y gestual" (aplicada a uno de los Picassos); "Neofiguración gisiologista"; "Abstracción alusiva a la realidad natural"; "Expresionismo matérico ponderado"; "Neoingenuismo realista lineal" y "Erotismo neofauve desrealizado". Está bien que una persona invente conceptos para explicarse a sí mismo fenómenos no verbales, pero que pretenda luego presentarlo al público para enseñarle lo que es el arte contemporáneo, de forma académica y dogmática, es absurdo.

Las vías emprendidas por los artistas de nuestro siglo son múltiples y responden a gestos de rebeldía y ruptura de leyes en muchos casos, a imperativos económicos del mercado del arte y teoría del mínimo esfuerzo en otros. Si no se deslinda con claridad lo que es creación y lo que es plagio, la sinceridad y la búsqueda de la cotización y no se asimila el valor de las rupturas tanto temáticas como formales, es muy difícil su comprensión objetiva.

Finalmente, entre los presentes con una obra mínima y poco definitoria (Picasso, Dalí, Miró, Tápies) y los ausentes (González, Antonio López, Equipo Crónica, Ponç, Alcaín, Jardiel, Somoza y el gran Juan Gris) se encuentra parte de los mejores pintores españoles del momento. El Museo recién inaugurado, de proseguir en su línea actual, no será más que un coto cerrado para mayor gloria de las galerías de arte y de unos cuantos funcionarios. Lo didáctico y lo experimental, cada uno lo aprenderá y lo hará como pueda. En otro sitio.

El museo que no lo es

Seis meses después de su inauguración, el Museo de Arte Contemporáneo Español, enclavado en la Ciudad Universitaria de Madrid, es ya motivo de discusión entre los especialistas. A juzgar por la cifra de visitantes —unos cuatrocientos al día, con un setenta por ciento de estudiantes—, y por las críticas suscitadas desde amplios sectores del mundo artístico y cultural, el museo no vale ni los trescientos millones que se invirtieron en la construcción del edificio.

Como para manifestar la falta de interés que sienten muchos críticos por el nuevo museo, Simón Marchán y Valeriano Bozal confiesan que ni siquiera han ido a verlo. "No he ido por una cuestión de principios —dice este último—. Ni en el momento de pensarlo, ni el de construirlo, y mucho menos en el de organizarlo, hubo la menor consulta a los especialistas. Responde a viejas concepciones museísticas; está muerto y anquilosado. Y a los únicos que sirve es a las galerías de arte, por el prestigio que pueda otorgar a las obras expuestas."

Por su parte, Antonio Bonet Correa, profesor de arte de la Universidad de Madrid, opina que "lo primero que destaca en el museo es su confusión, esa especie de barullo esti-

lístico, cualitativo y cronológico, con frases increíbles en los textos que pretenden ser explicativos.

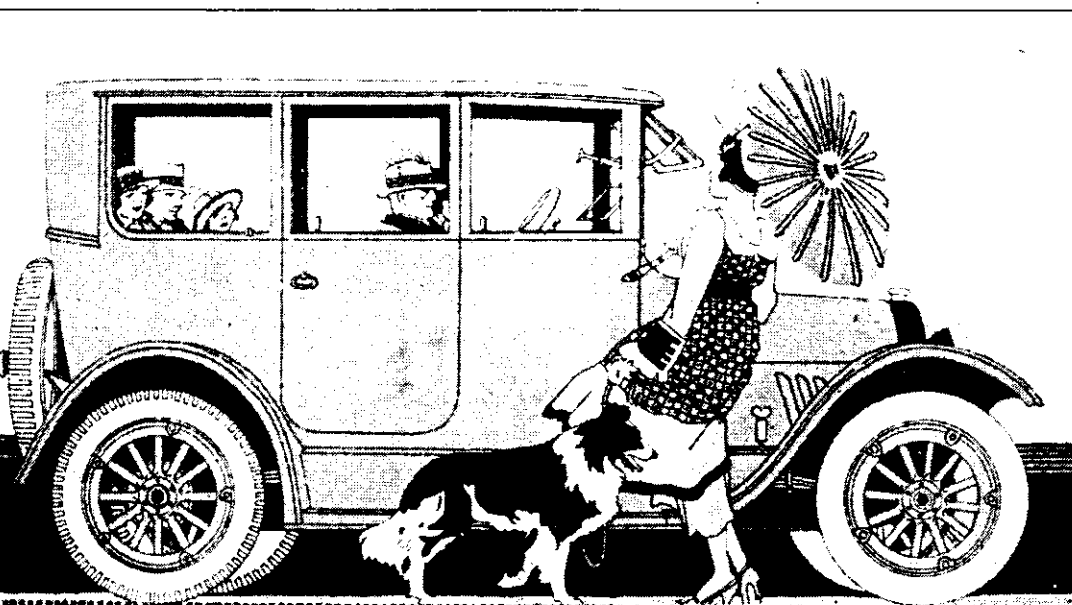
El propio catálogo del museo es buen ejemplo de esa confusión, al utilizar frases como "figuración desfigurada expresionista", "erotismo neofauve desrealizado" o "pop de manchas fluctuantes". La total ausencia de artistas españoles como Juan Gris, Juan Ponç, Genovés, Antonio López, o el *Equipo Crónica*, y la mínima y poco definitoria obra expuesta de Picasso, Miró, Dalí o Tapies, consiguen que "la pintura española esté muy mal representada en este museo", según palabras del mencionado Antonio Bonet.

Otro crítico que no ha querido ir es José de Castro Arines. "Ya atacé el proyecto arquitectónico cuando fue publicado —ha dicho a esta revista—, y ahora prefiero no aparecer por allí. Estoy convencido de que es un disparate, y pienso que no sirve absolutamente para nada."

Hasta el director del museo, Carlos Arcán, opina que el emplazamiento y construcción del museo "está en desacuerdo con las últimas recomendaciones de los congresos de Museografía de Bogotá, que en mi opinión fueron los más sensatos de los últimos años".

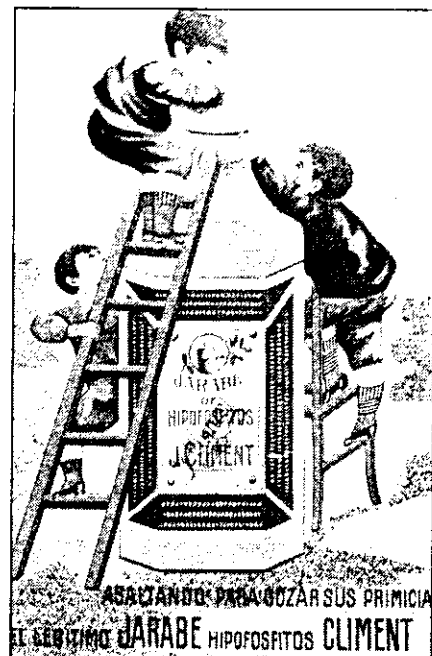
UN MUSEO-GALERÍA





AUTOMOVIL "CHEVROLET"

PEDE 5 ASIENTOS CON ARRANQUE E INSTALACIÓN ELECTRICA 9999 PESETAS
PIEZAS DE RECAMBIO
TALLERES - RONZANO, 24 - TELÉFONO. 2367-J.



Coches, jarabes, explosivos o champán, todo es susceptible de venderse a través del cartel.

Pintar para vender

Entre los factores que han impulsado el consumismo se encuentra la participación de los pintores en el cartelismo publicitario.

HACE poco, una curiosa exposición llamó la atención de los madrileños: *Cien años del cartel español (Publicidad comercial 1875-1975)*, organizada por el Ayuntamiento y la Cámara de Comercio. Esta muestra, a caballo entre la sociología histórica, el kitsch artístico, la nostalgia del pasado reciente y la consagración como medio expresivo autónomo del cartel publicitario, sirve para la reflexión sobre las funciones del arte y la absorción de los artistas por las campañas para promover la venta de objetos de consumo.

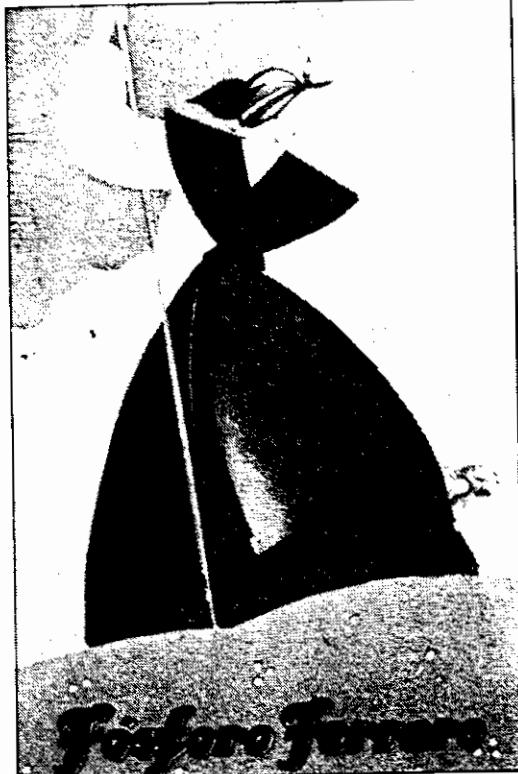
Entre las 150 obras expuestas había representantes de prácticamente todas las tendencias artísticas del período: desde el modernismo y el art-decó hasta el pop, pasando por el cubismo, futurismo, simbolismo y postimpresionismo. Cualquier técnica plástica puede servir para vender un producto siempre que tenga la suficiente fuerza como para

atraer la atención del espectador y quedar luego grabada en su memoria. Por este motivo se consideran los carteles publicitarios como testimonio de la evolución del arte contemporáneo, y una de las pocas ocasiones que los habitantes del medio rural tienen para estar al tanto del desarrollo de las formas de expresión.

El origen de los carteles está mal documentado. Quizá la primera mención de algo parecido se encuentre en la península en las actas del Concilio de Elvira (hacia el 305 d. C.) en su canon LII se puede leer: «Aquellos a quienes se probare haber fijado en la iglesia pasquines injuriosos, serán anatémizados». En lo que respecta a los anuncios impresos, el primero que se conoce fue hecho en Inglaterra el año 1477. En España habrá que esperar casi un siglo, al comienzo del reinado de Felipe II, para encontrar el precedente directo del cartel anuncia-



CULTURA Y SOCIEDAD



Los carteles son testimonio de la evolución del arte contemporáneo.



La imagen de la cantante Nina Hagen, vista por Lula Martins, se vende en postales.

dor. En palabras de un poeta, «para publicar con alegría / la comedia que echaban cada día / fijando en las esquinas los papeles / halló Cosme de Oviedo los carteles».

Así vemos cómo la comedia, esa pasión colectiva del Siglo de Oro hispánico, exigió nuevas formas de comunicación pública de la variación de obras a representar. Otro pasatiempo ibérico también participó en la evolución del arte propagandístico: los toros. Tuvieron gran variedad los carteles de las corridas de

toros, dentro de un esquema fijo de importancia de los elementos integrantes (lidiadores, ganadería, precios). Hay famosos carteles, como uno madrileño de 1856 que muestra en una tinta con gran detallismo la plaza de toros, y para adecuarse a ella fue impreso sobre papel circular.

La etapa contemporánea del cartelismo se puede datar hacia 1869, cuando Jules Chéret realiza en París los primeros carteles en color, dibujando directamente sobre piedra litográfica. Chéret poseía mentalidad de pintor, y su técnica se podría entroncar con la pintura mural. Esta dimensión pictórica se fue imponiendo gracias a trabajos como los de Toulouse-Lautrec y sus célebres carteles del Moulin Rouge (hacia 1890), y por la misma época entre los artistas españoles, los que Picaso ejecutó para anunciar la taberna barcelonesa Els Quatre Gats, y en 1898 la propaganda del Anís del Mono, ejecutada por Ramón Casas.

A fines del siglo pasado y comienzos del presente fue el modernismo o Art Nouveau el que impuso sus técnicas y formas artísticas en el mundo del cartel. Hacia la década de los veinte irrumpió arrolladoramente el futurismo y la técnica del foto-montaje, que lo mismo servía para la agitación política que para

anunciar automóviles. A mediados de los sesenta será la estética pop o psicodélica la que provoque otra transformación en el mundo de la imagen, consiguiendo los carteles o pósters una libertad y espontaneidad desconocidas hasta ahora.

Regresando a la muestra de Madrid, entre los artistas representados se pueden destacar dos tendencias: los que prosiguen su obra personal, integrando algunos elementos que le otorgan sentido publicitario (como Julio Romero de Torres, que retrata su sempiterna mujer andaluza con un petardo en la mano al serle encargada la campaña de promoción de la Unión Española de Explosivos, o como Josep Renau, que transforma su héroe positivo del proletariado en anunciante de harina malteada), y quienes aplican su técnica para la realización de cualquier tipo de cartel (Rafael Penagos y su campaña de desodorante, y colonias; Bartolozzi y sus ilustraciones para el Ceregumil Fernández). Para terminar con la nómina de pintores-ilustradores-publicitarios, se pueden mencionar a Pica-bia, Utrillo, Bardasano, Caballero y Pla. Y una característica común: el énfasis en el grafismo y los entornos urbanos.

DEMETRIO E. BRISSET ■

de Portugalete sugieren sueños sobre lo que podría ser una gran ciudad configurada como un museo, en el que las pinturas y esculturas se integrasen al ambiente para ser vistas y sentidas por todos los habitantes. Un arte que abandonase su seriedad y aislamiento para convertirse en trozo de la vida cotidiana.

La fiesta de Portugalete reunió a nombres tan conocidos en el mundillo artístico como los de Genovés, Arcadio Blasco, Alcaín, Lucio Muñoz, Barahona, Zamorano, Somoza, Bey y Castillo, entre los plásticos, y Caballero Bonald, Gómez de Liaño y Aurora de Albornoz, entre los poetas, que acudieron también a escribir poemas sobre los muros.

Todos estos artistas colaboraron desinteresadamente con la gente del barrio para realzar sus fiestas y crear un precedente de «pintura urbana» en Madrid, a la vez que para llamar la atención de la opinión pública sobre el proyecto de destrucción del barrio por varias inmobiliarias para edificar bloques de pisos.

Ambos propósitos han sido conseguidos. Jamás habían acudido tantos «forasteros» a las fiestas del barrio, que ha

comenzado a ser conocido en todo Madrid. Incluso en la calle Arturo Soria hay una señal indicadora de «Los murales de Portugalete», que así pasa a la categoría de los museos y monumentos de la Villa y Corte. Todo un trozo

de terreno situado entre la Avenida de América y la carretera de Canillas será visitado por turistas y aficionados al arte.

Las escenas de pintores profesionales y vecinos, intercambiando pinceles y brochas, cubos y botellas llenas de pintura, subidos a improvisados andamios, desde donde discutían y pintaban juntos, seguro que entrarán en la historia del Madrid contemporáneo.

Texto y fotos
Demetrio ENRIQUE

MUNDO CURIOSO

ARTE EN LOS MUROS

PORTUGALETE era un barrio desconocido en la periferia de Madrid, que conservaba antiguas edificaciones en un entorno abierto y rústico. A fines de junio saltó a la actualidad por la Fiesta de la Pintura que allí se celebró. En un par de semanas, grandes figuras del arte español se dieron cita con los equipos de entusiastas jóvenes del barrio para entregarse con esmero a la decoración pictórica del lugar.

Desde las ventanas hasta los postes eléctricos, pasando por las tapas de registro del acueducto y las macetas, apenas quedó un trozo de muro o valla sin pintar. La diversidad de colores y formas, el despliegue imaginativo, la compenetración entre pintura y las viviendas consiguen un tono de alegría y vitalidad que reconforta al paseante.

Ejemplo de las diversas formas que puede presentar el urbanismo, siempre que se deje vía libre a la espontaneidad y la iniciativa colectiva, las casas pintadas





El arte en la calle

A mediados de enero, un grupo de pintores profesionales y vecinos del Jarrío del Pilar madrileño salieron a la calle con brochas, cubos de pintura y escaleras de mano. Con entusiasmo se dedicaron a pintar temas relacionados con la vida del barrio en los muros y paredes exteriores. Este ha sido un paso más, dado por los vecinos para denunciar a la opinión pública el estado de abandono en el que se encuentra la infraestructura urbanística de una nueva y populosa barriada periférica.

En este caso, igual que en el sucedido antes del verano en otro barrio de Madrid (el de Portugalete), un elemento digno de destacarse del mero acto de protesta es el de la función social que puede cumplir la pintura en cuanto se la saca a la calle. No es sólo la modificación del entorno urbano al aportarle escenas oníricas en colorido muy distinto que el choque visual producido por las vallas publicitarias con sus mensajes motivadores del consu-

mo, sino que también se abre el paso a un concepto de infinitas posibilidades: con imaginación se puede variar la forma de vida a la que nos hemos acostumbrado. Esta idea, comprobada al percatarse el habitante urbano del poco esfuerzo que cuesta embellecer su marco vital, puede desarrollarse posteriormente y concretarse en acciones que, cada una a su nivel, produzcan una efectiva modificación de las condiciones de existencia.

La calle, lugar óptimo para la comunicación y la convivencia, ha ido perdiendo este carácter a medida que las ciudades crecían y el tráfico implantaba su dominio. En la actualidad, se suelen reducir a lugares de tránsito, en los que los contactos humanos son muy difíciles de obtener. Una evolución parecida es la que ha llevado al arte a enclaustrarse en museos, galerías y colecciones, perdiendo su lazo de unión a cotidiana. La ya mencionada publicidad ha imitado sus técnicas y las ha manipulado con unos criterios de rentabilidad en los que la parte es-

tética se halla subordinada al impacto en el inconsciente del espectador.

Para los artistas de vanguardia actuales, la calle —o más bien el exterior— se alza como medio y destinatario, materia prima y prolongación de su obra, entendida más como actividad que como objeto cerrado y completo. La pintura de caballete tradicional, en la que el artista puede trabajar completamente al margen de su realidad social y que no admite colaboración por parte del espectador (cada vez más escaso en porcentaje respecto a la población total), es rechazada como algo caduco y carente de atractivo.

Entonces el artista se vuelve hacia sí mismo, su ámbito y las interrelaciones existentes y decide manifestarse con la ayuda de los objetos y materiales cercanos. El acto de creación deja de ser un éxtasis individual para convertirse en una actividad lúdica abierta a todo el que quiera participar, quien a su vez podrá recrearla en cualquier lugar y ocasión. Tanto el "body-art" como el "land-art" y gran parte del "arte conceptual" gozan de esta ca-

ARTE

racterística: todo el que lo desee puede repetir las experiencias e incluso modificarlas si lo desea. Lo que haga se llamará arte si se está interesado en ello, pero en todo caso será una apertura de los sentidos hacia un uso del propio cuerpo, los objetos y materiales cercanos, de una forma más abierta y enriquecedora. La modificación de la realidad se puede iniciar a nivel individual, hasta unos límites que indicarán el principio de las tareas colectivas. Y este gozo que se encuentra en la transformación está al alcance de toda persona. Sólo tiene que proponérselo.

La otra faceta de estas nuevas tendencias artísticas, la comercialización de los actos o eventos, impuesta en cuanto estos artistas desean vivir de su profesión, exige la adopción de unos métodos y canales de distribución que en parte invalida su postura previa. Pero es una contradicción lógica dentro del contexto social actual.

En un barrio extremo de Madrid

Los muralistas vuelven a la acción



Uno de los murales rezaba: "Ante los pastores y los perros, las ovejas unidas".

Caía la tarde del día de San Isidro y Palomeras Centro, uno de esos barrios abandonados por Dios y las autoridades, bullía de actividad y alegría. Los grupos de vecinos recorrían las calles para contemplar los numerosos murales que se acababan de pintar. La casa del lechero, con las columnas y timpano griego en el que se

había escrito "Casa del Pueblo", el falso helicóptero que la sobrevolaba y la jaula de canario dibujada con toda minuciosidad junto a una ventana, sin que le faltase la hoja de lechuga real, era una de las que levantaban más elogios. Frente a otro mural cercano, donde se mezclaban palabras y motivos geométricos, un señor comentaba: "Yo esto no lo entiendo bien, pero es cojonudo". Mientras Miguel Hernández era representa-

do realísticamente recitando sus poemas a los soldados del frente, en otra pared se había caricaturizado al capitalista elevando los precios de los productos de primera necesidad. Durante toda la jornada, un numeroso grupo de artistas plásticos, entre los que se incluían varios nombres prestigiosos, había colaborado con equipos de jóvenes del barrio para pintar los murales.

La espectacular "pintada" constituye un método para que obtengan repercusión en la opinión pública los problemas que gravitan sobre el barrio. "Cuando nos instalamos aquí hace veinte años —nos cuenta el hijo de uno de los fundadores del barrio—, esto era un erial. Teníamos que construir las chabolas de noche, a escondidas. Luego se ha ido mejorando el barrio con la traída de aguas, la electricidad y el asfaltado, que nos han costado tremendos sudores. Ahora que esto empieza a ser digno para vivir y se han revalorizado los terrenos, nos quieren expropiar para que las inmobiliarias vengan a lucrarse".

Las Asociaciones de Vecinos de Palomeras Altas y Centro, Cerro del Tío Pío, Huertos, Olivar y Sudoeste, con un total de 70.000 habitantes, están implicadas en el mismo Plan Parcial de remodelación de la zona. "Queremos que en el próximo pleno del Ayuntamiento se suspenda este proyecto tan discriminatorio para nosotros —explica el presidente de la Aso-

ciación de Vecinos de Palomeras Centro—. Pedimos que sea el Ministerio de la Vivienda quien intervenga en la construcción de mejores casas y no los promotores privados; que en la elaboración de un nuevo Plan intervengan los vecinos y que no se nos eche del barrio".

Con el fin de potenciar alternativas a los problemas que les afectan y recaudar el dinero preciso para pagar las brochas y botes de pintura utilizados en los murales, la citada Asociación de Vecinos organizó, junto con los Clubs Infantil y Juvenil, una fiesta popular. Las carreras de sacos para niños y adultos, la cucaña con un succulento jamón de premio que se balanceaba a varios metros de al-



tura, la subasta de botas de vino y la exposición de dibujos efectuados por los niños sobre el tema "Cómo me gustaría que fuese mi barrio" fueron algunos de los actos celebrados en una explanada que funciona como basurero y que los vecinos se han decidido a convertir en parque, con su propio esfuerzo.

La música también estuvo presente. Uno de los momentos más bellos se produjo cuando se sacó un viejo piano a la explanada y a él se sentó una señora mayor. A su pregunta "¿Queréis que os toque algo de Beethoven?", la chiquillada arracimada en torno suyo gritó "¡SIIII!" y la concertista inició los acordes correspondientes. Más tarde salieron a cantar y tocar guitarras y flautas varios jóvenes y niños. Las canciones de Heidi se alternaban con el "Bella ciao" y el nuevo "folk" castellano. Después de discutir el significado de su obra con algunos de los pintores asistentes, se comenzó a bailar. ■





PINTAR

No es un Goya, no es un Rembrand. Estas pinturas anónimas. Sin embargo, tienen una importante carga informativa: reproducen las grandes ausencias. Nadie pinta una computadora, como no sea devorando a su manipulador. Barcas varadas, mares plácidos, veleros y arboledas. El autor no pasará a la historia, pero permite reconocernos en lo que nos falta.

LA RENOVACION ARTISTICA

La evolución del arte a lo largo del siglo XX es uno de los fenómenos que mejor ilustran la amplitud del cambio social que se está produciendo.

Englobados dentro de lo que se llama **arte moderno** coexisten estilos, intenciones, técnicas y materiales en ocasiones contradictorios, y que sin embargo parten de las mismas circunstancias. Al analizar los diferentes movimientos colectivos (o vanguardias) que han influido en esta transformación artística, no se puede olvidar que:

- No son antagónicos ni se suceden de manera mecánica unos a otros, sino que coexisten en la práctica.
- Son un índice precursor de las nuevas ideas, que sólo más tarde se extenderán al público no especializado. Por eso los "gustos populares" suelen dirigirse hacia estilos superados por los artistas creadores, pero que otros artistas tradicionales siguen cultivando.

1

Las rupturas

En la mayoría de las artes se puede hablar de una auténtica "ruptura" entre lo que se hacía antes y durante el siglo XX. No se produce un simple cambio de estilo, sino un efectivo cambio de plano que permite hablar de la *caída del antiguo régimen artístico*. Ni las técnicas, ni los conceptos expresados, ni los cánones estéticos tienen demasiado en común con el pasado. Un hecho de trascendencia incalculable fue la invención de la **fotografía**.

Tanto los paisajes como los retratos se podían reflejar así con completa similitud, independientemente de la capacidad técnica del artista. Desde que la fotografía se industrializa (hacia 1880) se van estableciendo sus leyes internas —escritura con la luz, composición, ángulo de enfoque— que la incluirán dentro del campo de las artes, a la vez que su uso se generaliza. Pero su mayor trascendencia se debe a que:

- por un lado, provocará una herida mortal a la pintura realista;
- por otro, dará pie al nacimiento del cine.



Una de las primeras fotografías de Niepce. La invención de la fotografía no se debe a una sola persona. Fueron necesarias las experiencias de Niepce en 1826, de Daguerre en 1837 y de Talbot en 1840 para obtener los materiales que podían reproducir y fijar las imágenes a través de reacciones químicas lentas y minuciosas.

2

Destrucción del realismo plástico

2.1. Los expresionistas. Al reproducir perfectamente el mundo exterior, la fotografía ocupa un terreno propio de la pintura. Inicialmente un aspecto de la realidad no podía ser alcanzado por el fotógrafo: el **color**. Será precisamente en esta parcela, que durante varias décadas la técnica aún reservó al arte, donde los pintores evolucionarán, ensayarán y fijarán sus escuelas. Después de las escuelas "impresionista" y "puntillista" y la expresión de estados anímicos de Van Gogh y Munch, aparecen en 1905 dos grupos que intensifican la independencia del cuadro respecto a su modelo real.

Los "**Fauves**" ("fieras") de París buscan el vigor y la "verdad interna" de sus temas con una explosión de "colores puros". Su ansia de recuperar el paraíso perdido, que les lleva a estudiar el arte de los pueblos salvajes de África y Oceanía, con su rudo y primitivo lenguaje artístico, es compartida por los miembros del "**Die Brücke**" ("El puente"), movimiento pictórico fundado en Dresde (Alemania). Tanto como por su técnica de violencia cromática y de contrastes, los une su rechazo del orden social, al que denuncian mostrando sus horrores ocultos. Sus imágenes de la desesperación del ciudadano de la urbe o la degeneración de los poderosos les lleva a erigir "lo feo" en motivo central de sus obras. Por la preponderancia que ambos grupos han dado a la expresión sobre la forma, se les ha calificado como **expresionistas**.

2.2. El cubismo. Si hay cuadros que marcan épocas, "Las señoritas de Avignon", que pintó Picasso en 1907, es uno de ellos. Significa la aparición del **cubismo**. El objeto pierde su unidad para ser descompuesto en sus visiones desde diferentes puntos espaciales. Y al agrupar estos planos, el conjunto es algo esencialmente nuevo respecto al objeto real. Así se destruye el ilusionismo de la pintura tradicional, al desconcertar al observador. Se prefieren perspectivas geométricas con lo que la línea recta adquiere una importancia determinante.



Pablo Picasso (1881-1973), nacido en Málaga, desde muy joven vivió en París. Considerado como uno de los mayores genios de la pintura, exploró casi todos los caminos experimentales del arte contemporáneo.

Al insistir en este carácter "puro de la obra, en la que no se pretende representar ninguna escena, otros pintores llegarán a la "abstracción", en la que las formas geométricas se combinan con los colores para conseguir una cierta belleza estética. En esta dirección avanzaron los **futuristas**. Los italianos eran unos admiradores insaciables de los progresos técnicos y les cautivaba el movimiento. Los rusos también ensalzaban la **máquina**, aunque dieron más importancia al grafismo. Los primeros cuadros completamente abstractos aparecen en 1912-1913.

2.3. El dadaísmo. La Primera Guerra Mundial originó una actitud de rebeldía por parte de artistas que no aceptaban una sociedad cuyos valores morales eran incapaces de evitar la hecatombe.

En Zurich nace en 1916 el movimiento más destructor, agresivo, desmitificador y nihilista de la historia del arte: *dada*. Armados con la burla y la imaginación desatada cavarón la tumba en la que pensaron enterrar el "arte". Extendido por Alemania (donde adoptó una actitud más política), Francia y Estados Unidos, su negación absoluta se expresó tanto por medio de obras en las que se representaban objetos de uso corriente que se elevaban a la categoría de "arte" por la decisión del "autor" como por sus provocaciones a los espectadores.



"Público de cabaret", óleo de Emil Nolde (1911).

2.4. El surrealismo. *Dada* en París sufrió la influencia más teórica de los poetas y escritores que se incluían en él, quienes formularon los principios del *surrealismo* (1924). Este movimiento, animado por el poeta francés André Breton, buceó en el inconsciente y en los sueños para obtener allí sus fuentes de inspiración. A la "escritura automática", realizada sin control consciente, correspondía una "pintura automática" en la que se expresaban las fuerzas ocultas del individuo. El "azar" era otro factor que intervenía en sus

obras, desarrollándose su capacidad de captar los signos extraños en la vida cotidiana. Ante una realidad social que no aprobaban, propugnaron la construcción de una nueva forma de vida y actividad, en la que la creación artística estaría al alcance de todos. Incluso rompían la barrera de la "creación individual" para realizar obras en colaboración, manteniendo siempre una tónica de "juego" liberador, opuesta a toda seriedad. Con la palabra y los "collages" (reuniones de objetos en un cuadro) obtenían extrañas imágenes muy alejadas de lo habitual.



"Perspectiva 1932", de Salvador Dalí. La participación española fue importante en el surrealismo. Tanto Dalí y Miró en pintura, como Buñuel en cine y Julio González en escultura, fueron figuras de primer orden.



George Dyer en bicicleta, por Francis Bacon. Varias imágenes y perspectivas reducidas a la unidad.

3 El funcionalismo y las modas artísticas

3.1. Por la vertiente de las *artes aplicadas* se persiguió en esta época la amalgama de la *belleza* y el uso a través del *funcionalismo*. Los artistas ayudaban a diseñar objetos de uso corriente (sillas, lámparas, tenedores...) en los que se juega con las posibilidades estéticas de los nuevos materiales, reforzando la simplicidad mediante una estilización de líneas adaptada a la función que debían cumplir. Esta labor fue emprendida por los *constructivistas* rusos (herederos del *formalismo* prerrevolucionario) y los profesores de la Bauhaus alemana o academia del "arte total".

3.2. En los años 20 también se transforma la mecánica comercial que rige la venta de obras de arte. Al taller del artista le sustituye la "galería de arte" dirigida al público con dinero que compra obras de arte como inversión financiera. La puesta en marcha de este "mercado del arte" internacional en el que el precio de una obra depende de factores ajenos a su calidad ha provocado, a partir de 1945, una avalancha de modas o estilos artísticos en busca de la "originalidad" rentable.

Así se han ido sucediendo los *informalismos* (continuación de la vía "no figurativa" o abstracta); el "*pop art*" (con su origen en los "*comics*" y las técnicas publicitarias); el "*op art*" (y sus esquemas geométricos); el *cinético* (añadiendo mecanismos para mover las obras); el *arte de las computadoras* (realizado por estas máquinas a partir de los datos programados); la *nueva figuración* (que es el más crítico, volviendo a representar al ser humano frente a su entorno); y el *hiperrealismo* americano (copia exacta en grande de fotografías triviales).

- 3.3.** Al margen de estas modas se han desarrollado otros movimientos que prescinden del "objeto artístico" para centrar la atención en el proceso de creación, la idea inicial o la acción del mismo artista. Relacionados con el "*happening*", sus temas de mayor atracción son:
- la modificación de la naturaleza ("*land art*");
 - la acción sobre el propio cuerpo considerado como objeto ("*body art*");
 - la propuesta de ideas a realizar para modificar la realidad ("*conceptual*");
 - las *intervenciones*, donde la asistencia al acto es fundamental, son efímeras, no se pueden conservar, y se adentran en el terreno teatral.

Esta evolución ha sido seguida no sólo por la pintura, sino también por la escultura del siglo xx, unidas una a la otra tan estrechamente que a veces no se pueden separar, como en los *entornos*, esas obras en las que se incluyen pintura y objetos escultóricos, distribuidos espacialmente para crear una atmósfera.



"La conquista del Polo", realizada por Méliès en 1912.

4 La imagen en movimiento: el cine

4.1. El cine, o *séptimo arte*, constituye una culminación expresiva en la que se integran los avances técnicos con la imaginación creadora, y que ha marcado su huella en el siglo XX. Su importancia se centra en ser:

- medio de comunicación por el que se expresan ideas e informaciones;
- espectáculo colectivo que entusiasma y divierte a millones de personas;
- industria que ocupa a gran cantidad de trabajadores.

El cine, a su vez, permite la difusión de la ideología de quienes lo controlan y la persecución del beneficio monetario antes que del artístico. Estos dos son los principales condicionamientos negativos.

A pesar de su corta edad ya ha pasado por varias etapas en las que ha sido estructurado un lenguaje fácilmente comprensible por el espectador.

4.2. **Los pioneros.** En su origen (que se puede situar en cuanto a la primera proyección pública en 1896 en París, gracias a los hermanos Lu-



Secuencia de "El acorazado Potemkin".

mière) era un fenómeno de feria o barraca. Las imágenes de la vida real, proyectadas sobre fondo blanco, impresionaban al espectador por su novedad. Mientras los iniciales utilizadores del invento registran sólo noticias y actividades cotidianas, el francés Méliès acude a la puesta en escena teatral de extrañas escenas que manejará con sus trucajes para conseguir un efecto de magia y fantasía. Sus maquetas en miniatura, desapariciones de personajes, objetos que se mueven solos, que vuelan, etc., darán al cine un carácter de "cajita mágica" e ilusión.

Unos pasos decisivos en la formulación de una gramática para el cine fueron dados por el americano Griffith y el ruso Eisenstein. D. W. Griffith crea a partir de 1908: a) el *"flash back"* (o escena que cuenta un hecho pasado y se intercala en la acción principal); b) el "salvamento en el último minuto" tras prolongar la incertidumbre ofreciendo escenas paralelas; c) la división de la película en secuencias —y no en escenas o cuadros— compuestas por planos de diferente valor, producidos al desplazar la cámara por distintos puntos, y d) los primeros planos de los rostros de los actores. S. M. Eisenstein resalta el *montaje* o unión de los diferentes planos, siguiendo un ritmo casi matemático y un *"tempo"* irreal para emocionar al espectador con su "choque de imágenes".

4.3. **Hollywood, fábrica de mitos.** La gran industria cinematográfica se expande desde los Estados Unidos y, sobre todo, Hollywood, cerca de Los Angeles con sus grandes estudios y elevados presupuestos. Los productores, con su idea del *"star system"* o triunfo de los actores y actrices ("estrellas") más taquilleros, impusieron un tipo de personaje que van repitiendo en sus películas favoreciendo la identificación del espectador con el actor más que con la obra. Las amplias salas de proyección son obligadas a comprar y exhibir toda la producción de la productora con la que firmen contrato.

Hollywood era, sobre todo, la forma narrativa típica del cine americano. Su esquema podría ser: "El chico encuentra a la chica - el chico la pierde - el chico la recupera y todo termina bien, con el *"happy end"* o final feliz." Este esquema, al que se incorporará el "malvado" en el cine de aventuras, junto con los *"westerns"* o películas del Oeste, serán el constituyente esencial de la "fábrica de mitos" de Hollywood y su difusión del *"american way of life"* ("estilo de vida americano").

4.4. **Los grandes cómicos (1912-1930).** En las salas se solía exhibir una película junto con un noticiario y un corto cómico. Este último género gozó de gran afecto popular y se convirtió en una de las cumbres del cine mudo.

La libertad, pasión destructiva, persecuciones accidentadas, tartas de crema, peleas, saltos, falta de respeto a todo el mundo y acentuada "humanidad" de los actores cómicos se instaurarán en un loco universo de *"gags"* ("chistes visuales") y situaciones absurdas.

Charles Chaplin, con su personaje del vagabundo de sombrero hongo y anchos zapatos (*Charlot*), ridiculizó todas las instituciones norteamericanas. Su experiencia en el mimo y la acrobacia le permitían efectuar números físicos de una increíble precisión y equilibrio. También procedía de la comedia musical Buster Keaton, el *Pamplinas* de la cara impertérrita que jamás sonríe. Este elaboró secuencias llenas de imágenes surrealistas. Mack Sennett, con sus grupos de

bellas bañistas y torpes policías; Harold Lloyd, prototipo del americano medio, y Laurel y Hardy (el *Gordo* y el *Flaco*) fueron otros de los grandes cómicos del cine mudo.

Opuesto al cine "feliz" americano se produce en Centroeuropa un cine más problemático, denso y psicológico. Destacan especialmente los *expressionistas* alemanes, con sus temas angustiados y terroríficos.



Charles Chaplin y Buster Keaton en "Candilejas" (1952).

4.5. **El cine hablado.** Cuando el intérprete de "El cantante de jazz" (1927) se dirige al público con su propia voz, se abre una nueva época que obligará a replantear los principios del cine. Tras filmar obras teatrales con mucho diálogo, se elaborará otra estética. Al eliminarse los *letreros* con los diálogos y los planos accesorios explicativos, se redujo el número de planos, aumentando su duración y ganando en fluidez narrativa.

También se podían tocar conflictos y personajes de mayor complejidad. Hollywood continúa dominando el mercado, con sus cuidadas producciones en distintos géneros: la "comedia musical", principal consecuencia del sonoro, con sus espectaculares números coreográficos; el "cine policiaco" y de *"gángsters"*, con sus conciertos de metralleras; el cine "fantástico-terrorífico" con



Los Beatles, durante su actuación en Nueva York, ante más de 45.000 espectadores. La telefoto confirma el extraordinario impacto social de la nueva música.

raza oprimida mediante el "jazz". La vitalidad del "dixieland" se complementaba con la protesta más subjetiva del "blues".

Alrededor de 1953 se junta esta vertiente de "ritmo negro" con la canción vaquera ("country") del blanco americano para obtener el "rock and roll", que se asienta en un elemento distinto a todo lo anterior: el ruido. La generación joven se identifica con esta música violenta en torno a ídolos como Elvis Presley, que pronto rebasan las fronteras de los Estados Unidos.

La asimilación del "rock" por parte de la industria discográfica (que se da cuenta del filón que representan los compradores jóvenes) detiene la evolución al "domesticar" a sus intérpretes, hasta que en Liverpool (Inglaterra) aparecen hacia 1962 varios conjuntos, entre los que se imponen los Beatles, que revitalizan el "rock" y se convierten en uno de los mitos del siglo xx.

El americano Bob Dylan aporta los textos más ideológicos y críticos con sus canciones "folk" (inspiradas en el folklore de su país), y de la confluencia de ambas inspiraciones nace la "pop music".

Toda una generación se encuentra a sí misma en lo "pop". La forma de bailar, las concentraciones de cientos de miles de personas en los festivales, la indumentaria imitada de los miembros de grupos musicales, el pelo largo, son hechos que los caracterizan y los distinguen de la gente nacida antes de 1945.

Tras el hundimiento de la mentalidad "hippie" y la separación de los Beatles en 1969 se origina un vacío aún no superado. La experimentación electrónica, el rock sinfónico, el rock duro, el folk político y los "shows" son vías de tránsito hacia un tipo de música que está todavía por nacer.

7 La renovación teatral

En teatro el cambio también ha sido muy reciente. A nivel de textos, una misma línea une el teatro didáctico de Brecht con el teatro documento de Weis; mientras, en relación a los actores también se pueden encontrar en los rusos Stanislavski (y su "método" de revivir sensaciones) y Meyerhold (con las dotes músico-mímico-

acrobáticas que les exigía) los precedentes a la labor actual del polaco Grotowski (y sus ceremoniales con escasos accesorios) y del inglés Brook (con sus montajes imaginativos e intemporales).

Aunque el teatro del absurdo de los años 50 provocase al público, las corrientes realmente renovadoras proceden de los grupos de teatro independiente. El Living Theatre de Nueva York se apropia de las experiencias de los "happenings" para crear, desde 1958, obras que parten de improvisaciones colectivas de los miembros del grupo (que viven en régimen cooperativo) y que representan sin apenas decorados ante un público al que se intenta hacer participar. Mientras algunos grupos se instalan en pequeños locales ocasionales (tipo "Off-off-Broadway", es decir, "más allá de lo que ya no es el teatro comercial"), otros actúan en calles y parques, buscando el antiguo sentimiento de "juego" o "fiesta" que acompañaba a las representaciones teatrales.

8

Arquitectura

Los nuevos materiales intervienen decisivamente. Tanto el hormigón armado (que resiste tanto a la flexión y la compresión —propiedades del cemento— como a la tensión —propiedad del acero—) como luego el hormigón pretensado (con su acero sometido a presión) son materiales ligeros que se acompañan del vidrio como contrapunto para efectuar construcciones lineales y sencillas.

Desde que se comienzan a construir en Chicago, en 1895, las "torres de oficinas" (rascacielos) bajo el principio de aprovechamiento máximo del espacio, éstas se extenderán a todas las ciudades, que comienzan a parecerse entre sí en su escalada vertical.

Los arquitectos alemanes de la Bauhaus investigaron de forma parecida al suizo Le Corbusier sobre la relación entre el edificio y su entorno. El americano F. Ll. Wright abrió sus viviendas al exterior.

Al conseguirse los "elementos prefabricados", la construcción comenzó a parecer un proceso de montaje.

El crecimiento caótico de las urbes exigió un estudio planificado del hábitat para poder atender todas las necesidades del ciudadano, lo que constituye la nueva ciencia del urbanismo.

9

La civilización de la imagen

En este siglo la imagen ha ido sustituyendo a la palabra hablada y escrita como medio de comunicación. Se puede hablar de "lo visual" como una categoría de conocimiento colectivo.

- Las revistas ilustradas, con su despliegue fotográfico, más espectacular a raíz del uso de la foto en color.
- Las fotonovelas con sus historias románticas y de evasión de la realidad.
- Los "comics" o "tiras cómicas", que se dirigen tanto a un público infantil como al adulto, con su lenguaje icónico fácilmente interpretable.
- Los "posters" o "carteles", tanto los publicitarios en las vallas como los decorativos que se clavan en las paredes de las casas.
- Las reproducciones en serie de obras artísticas, que en el caso de la obra gráfica (serigrafía, litografía) es la forma de suprimir la "posesión del ejemplar único", puesto que se pueden tirar a millares.
- La TV, "el medio de comunicación hegemónico, sustantivador de la cultura y las creencias del hombre del futuro" (McLuhan). Parte integrante de la vida cotidiana, la televisión ejerce su atractivo sobre el espectador de forma casi hipnótica. La avalancha de "informaciones" que lanza han descubierto sus posibilidades culturales. Al introducirse en la casi totalidad de los hogares de los países industrializados, su fuerza de presión ideológica es mayor que la de ningún otro medio en la historia de la humanidad.

Síntesis

En el siglo xx aparecen las "vanguardias artísticas", que elaboran colectivamente nuevas teorías sobre el arte y crean obras que no tienen precedentes en anteriores estilos artísticos.

Los nuevos materiales y la fácil reproducción técnica de las obras de arte les permiten una gran difusión.

Con el desarrollo de la fotografía, la pintura abandona la representación realista para explorar formas de expresión más subjetivas. Los expresionistas, cubistas, dadaístas, surrealistas, abstractos y las modas artísticas se suceden, aunque coexistan en su práctica.

Realmente el arte de nuestro siglo es el cine. En pocos años ha formulado una gramática y un código expresivo que ha sido fácilmente asimilado por su numeroso público.

La ruptura artística se ha producido en literatura a principios de siglo y en música en el período de entreguerras, popularizándose con el "rock" de los años cincuenta. En el teatro ha sido más reciente, debido a los "grupos de teatro independiente" y a su concepto de "fiesta teatral". La construcción de los rascacielos ha modificado absolutamente el paisaje urbano, igualando todas las ciudades del mundo.

Por último, los medios audiovisuales (y especialmente la omnipresente TV) están acelerando la creación de la universal "civilización de la imagen".

Cuestionario de estudio

- ¿Qué consecuencias tiene para el arte la invención de la fotografía?
1. ¿A qué elementos dan preponderancia los movimientos pictóricos llamados fauvismo y "Die brücke" ("El puente")?
2. Explica qué significa el cubismo.
¿Cuál es el primer cuadro de este estilo y quién fue su autor?
- 2.3. ¿Qué hecho mostró la aparición del dadaísmo y por qué? ¿Cuál es la característica principal de este movimiento?
- 2.4. ¿Dónde busca el surrealismo sus fuentes de inspiración?
- 3.1. ¿Qué elementos une el funcionalismo?
¿Qué pretenden los "constructivistas" y la Bauhaus?
- 3.2. ¿A qué hace referencia el término "Mercado del arte"?
Señala algún movimiento artístico que haya surgido como consecuencia.
- 3.3. ¿En qué centran su atención los movimientos llamados "land art", "body art" y conceptualismo?
Explica la significación del término "entorno" referido al arte.
- 4.1. ¿En qué reside la importancia del cine?
¿Cuáles son sus condicionamientos negativos?
- 4.2. ¿Quién realizó la primera proyección pública del nuevo arte?
¿Qué innovaciones principales se introdujeron después?
- 4.3. ¿Qué géneros cinematográficos crea Hollywood?
- 4.4. ¿Sabrías contraponer el "cine feliz americano" con el cine que se hace en Centroeuropa entre los años 1912-1930?
- 4.5. ¿Qué innovaciones introdujo el cine sonoro y qué nuevos géneros cinematográficos crea?
Indica los directores más señalados.
- 4.6. Señala las características del cine de Orson Welles.
Indica qué trata de expresar el neorrealismo italiano.
- 4.7. La aparición de la televisión supuso una crisis para el cine.
¿Qué soluciones le dieron los cineastas?
¿Qué significado tiene "cine de arte y ensayo"?
- 5.1. Señala algunos autores que busquen nuevos caminos literarios expresivos y cómo lo consiguen.
- 5.2. ¿Qué negaban los surrealistas y por qué?
6. ¿Qué nuevos géneros musicales nacen con el siglo xx y por qué se imponen?
7. ¿De dónde provienen las corrientes teatrales más innovadoras y qué medios utilizan?
8. ¿Qué nuevos materiales se emplean en los rascacielos y qué principio exige su construcción?
Señala algunos arquitectos de las nuevas tendencias y explica en qué consisten éstas.
¿En qué consiste la nueva ciencia del urbanismo?
9. ¿En qué sentido y por qué puede decirse que la del siglo xx es una "cultura de la imagen"?

Actividades de análisis y aplicación

- Indica la dirección, intensidad y efectos de las diferentes corrientes migratorias que tuvieron su origen en Europa desde mediados del siglo pasado. Confecciona con estos datos, un mapamundi demográfico.
- Analiza comparativamente la evolución de la URSS y la de Estados Unidos desde 1917 hasta nuestros días. Dicho análisis debe abarcar aspectos políticos, económicos, sociales, culturales, etc., y los resultados deben ser recogidos en un cuadro-síntesis.
- Elabora un informe sobre el impacto de los medios de comunicación social en tu localidad o barrio: prensa (periódicos que se leen, edad de los lectores, influencia en la opinión), radio (emisoras y programas de mayor audiencia, impacto de los mismos en las costumbres, edad y sexo de las personas que más los oyen, etc.) y televisión (programas más en moda, horas de mayor audiencia, influencia en las conversaciones, léxico, manera de enjuiciar los acontecimientos, etc.). Después de haber elaborado tu informe, señala algunas conclusiones sociológicas de tipo general referidas a la misma comunidad.
- Cultiva tus aficiones artísticas con sentido de modernidad. Para ello te sugerimos que elijas una de estas alternativas: coleccionar reproducciones de cuadros impresionistas, descomponer fotografías en planos, etc. Una vez realizado el ejercicio elegido, explica en qué dirección y estilo artísticos has trabajado y las razones que te han impulsado a ello.
- Lee y comenta el siguiente texto:
Pero por desgracia sobre estas nuevas condiciones de la sociedad ha sido construido un sistema que considera el provecho como motor esencial del progreso económico, la concurrencia como ley suprema de la economía, la propiedad privada de los medios de producción como un derecho absoluto, sin límites ni obligaciones sociales correspondientes. Este liberalismo sin freno, que conduce a la dictadura, justamente fué denunciado por Pio XI como generador de "el imperialismo internacional del dinero". No hay mejor manera de reprobación un tal abuso que recordando solemnemente una vez más que la economía está al servicio del hombre. Pero si es verdadero que un cierto capitalismo ha sido la causa de muchos sufrimientos, de injusticias y luchas fratricidas, cuyos efectos duran todavía, sería injusto que se atribuyera a la industrialización misma los males que son debidos al nefasto sistema que la acompaña. Por el contrario, es justo reconocer la aportación irremplazable de la organización del trabajo y del progreso industrial a la obra del desarrollo.
(Pablo VI, "Populorum progressio")
- ¿De quién depende que un proceso económico sea o no ético? Razona tu respuesta.
- Explica la expresión "límites y obligaciones sociales inherentes al derecho de propiedad".
- Estudia detenidamente los siguientes textos:
Si el movimiento nacionalsocialista quiere realmente obtener ante la historia la consagración de una gran misión en favor de nuestro pueblo..., debe, sin miramientos para «tradiciones» y «prejuicios», encontrar el valor de reunir a nuestro pueblo y su poder, para lanzarlo por la vía que lo sacará de su estrecho hábitáculo actual y lo llevará hacia nuevos territorios... El movimiento nacionalsocialista debe esforzarse por hacer desaparecer el desacuerdo entre la cifra de nuestra población y la superficie de nuestro territorio—considerado éste como fuente de subsistencia y como punto de apoyo del poder político—, por suprimir también el desacuerdo existente entre nuestro pasado histórico y nuestra impotencia actual, para la cual no hay salida. Debe tener conciencia de que, guardianes de la más alta humanidad en este mundo, tenemos también las más altas obligaciones; y podrá satisfacerlas tanto mejor cuanto más se preocupe de hacer tomar conciencia de su raza al pueblo alemán.
(Adolfo Hitler)
- Todos los pasajes decisivos de las obras de Marx y de Engels sobre el Estado deben ser absolutamente reproducidos tan completamente como sea posible, a fin de que el lector pueda hacerse una idea por sí mismo del conjunto de las concepciones de los fundadores del socialismo científico, del desarrollo de estas concepciones, y, también, para que su deformación por el kautskismo que domina hoy día sea probada con documentos, sea puesta en evidencia.
(Lenin, "El Estado y la Revolución")
- Si lees el último capítulo de mi "Dieciocho de brumario", me verás afirmar que lo que debe ante todo intentar la revolución en Francia no es hacer pasar la máquina burocrática y militar a otras manos—que es lo que se produjo hasta ahora—, sino romperla. Ahí está precisamente la condición previa de toda revolución verdaderamente popular... Es también lo que intentan nuestros heroicos camaradas de partido en París.
(Karl Marx, Carta a la Comuna de París, 1871)
- Señala dos diferencias fundamentales en la concepción del Estado de Lenin y la de Hitler ¿Hay también coincidencias? Razona tu respuesta.
- ¿De qué frase se deduce que los nazis justificaban la persecución de los judíos?
- ¿Qué desviación respecto de las doctrinas de Marx ve Lenin en Kautsky?
- ¿Por qué Marx está de acuerdo con los anarquistas en la necesidad de suprimir el Estado?
- ¿Cómo formularías tú la tesis del "espacio vital" preconizada por Hitler? ¿Qué consecuencias políticas-sociales tuvo?
- ¿Cómo se valora la industrialización en este texto?
- ¿Qué diferencia ves entre el uso y el abuso de los bienes?

historia de las civilizaciones

1

BACHILLERATO

textos **santillana** para el Bachillerato

1

Curso: Segundo
Básico
Temas
Historia de las Civilizaciones
regio
Lenguas Extranjeras y Literaturas
Matemáticas

2

Física y Química
Temas
Ciencias
regio
Lenguas Extranjeras y Literaturas
Matemáticas

Temas
Temas
Temas y Matemáticas



«Pintores Naifs, unos más ingenuos que otros»

ENTRAR en la exposición "Naifs españoles contemporáneos" equivale a inmiscuirse en un mundo idílico, intemporal y radiante, en donde una visión optimista de la sociedad nos expresa que, para ellos, el paraíso está a nuestro alrededor.

Por primera vez se reúnen la mayoría de los "pintores ingenuos" españoles en una muestra colectiva (1). Por una parte esto significa un escalón más en la consagración del arte naif, iniciado en España hace menos de cuatro años, y que se ha puesto de moda con la subsiguiente repercusión en el mercado artístico. Son ya varias las galerías que se dedican exclusivamente a este estilo: síntoma inequívoco de que se vende bien. Por otro lado, es una excelente ocasión de analizar este fenómeno y obtener sus características comunes.

El primer signo revelador viene dado por la misma composición de los expositores. De los 67, casi la mitad (29) son mujeres. Respecto a las edades, hay una polarización marcada entre los muy mayores y los muy jóvenes. Se cuentan 19 con edad superior a los sesenta años, y que hasta fecha muy reciente no habían sacado apenas dinero de su actividad pictórica, más "hobby" que profesión. Uno de los artistas dice: "Nací en Málaga en 1899 (soy un poquito decimonónico). Empecé a pintar al cumplir los sesenta y dos años. El primer año pinté 100 cuadros, influido por Picasso y las escuelas modernas. Pero ese mismo año encontré mi personalidad en la serie de cuadros que pinto inspirado en recuerdos de mi infancia y juventud, lo que han llamado los críticos 'La memoria pintada'." (Manuel Blasco.)

Estos inicios tardíos en la pintura es uno de los rasgos comunes para la mayoría de ellos. Bien sea porque trabajaban en oficios artesanales y mal pagados en su

juventud, o porque se tratase de amas de casa ocupadas con su familia, suelen carecer de estudios superiores y haber realizado su aprendizaje pictórico de forma autodidacta. La torpeza técnica casi siempre se acompaña de una falta de evolución estilística: creen que han alcanzado la perfección expresiva, y están satisfechos de su trabajo.

Es muy definitorio el caso de Higinio Mallebrera, que fue jardinero de joven y luego marmolista. Comenzó a pintar a los sesenta y cuatro años "para ver si ganaba algo, porque se acercaba la jubilación y era tan pequeña que veía difícil vivir de ella y quise buscar una ayuda". A pesar de sus dificultades monetarias no vendía nada porque valoraba en mucho su obra. "Mi trabajo tiene un valor superior a todo lo hecho de Goya a esta fecha; quien no

esté dispuesto a pagar mi trabajo, no lucirá mis obras, que se satisfaga con las chapucerías de los demás, tengo amor propio." "Hoy me considero que, en España, quitando Dalí, me enfrento con cualquiera; eso es lo que yo siento, mis obras valen y se pagarán muchos miles."

Sin embargo, lo más corriente es que los naifs no valorén en mucho sus cuadros, lo que se presta a las jugadas especulativas por parte de intermediarios o galerías.

Los artistas felices

Entremos en el análisis de las obras. En primer lugar, la temática reflejada. Las flores, bien en jarrones o en el campo, son uno de los elementos que no faltan. Abundan los paisajes maravillosos, con



(1) En el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid. Organizada por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

pueblitos de blanquísimas casas de arquitectura tradicional en madera y adobe. Las escenas agrícolas, incluso si se refieren a las duras faenas, sin intervención de tractores ni ningún otro tipo de maquinaria, despiden un olor a tranquilidad y armonía, con soles y animalitos sonrientes. Muchas veces muestran grupos con numerosas personas, que suelen ser participantes en una procesión religiosa o un desfile profano, paseantes endomingados; corros de niños jugando; encierros; bailes populares o competiciones deportivas.

En sus grupos familiares aparecen las tres generaciones, normalmente dispuestos como para hacerse una foto-recuerdo. Algunos de sus elementos más típicos son el puesto de helados, los números circenses, plazas mayores, jardines de palacios e interiores hogareños. La época histórica suele referirse a los años 20-30, antes de la industrialización y las grandes urbes. Primavera y veranos.

Este "mirar hacia atrás con nostalgia", recordando felices tiempos (efectivamente vividos o sólo embellecidos en el recuerdo, da igual) y mostrando una vida bucólica, puede ser enfocado psicológicamente desde varios ángulos.

El no querer reconocer los cambios tecnológicos y sociales que han modificado irreversiblemente las condiciones de vida, relaciones sociales, pautas de comportamiento e incluso el paisaje natural, indica que no se está de acuerdo con ellos, que no se considera que hayan contribuido a mejorar la calidad de la vida. Pero este rechazo puede ser de dos órdenes. Uno correspondería a remitirse al pasado "más humano" para encontrar en él las satisfacciones individuales colectivas que se echan de falta en la civilización actual, protestando así contra una evolución irracional que todavía se puede detener y transformar, pero que también ha aportado avances dignos de ser utilizados. El otro se encontraría en regresar anímicamente a ese pasado como fórmula de escape ante una realidad desagradable, recomfortándose en la ilusión apetecida y negando la realidad circundante.

A mí me parece que esta segunda actitud es la que prevalece entre los naifs. Su bucolismo es pasivo y resignado. Y falso en cuanto prescinden de todo tipo de con-

flicto, ocultando la problemática social de la atrasada sociedad rural española en las primeras décadas del siglo. El pasado se muestra parcial y subjetivamente.

Respecto a esta ausencia de conflictos se pueden destacar los pocos casos en los que se sugiere algo negativo. Había un cuadro de Chus Pérez, titulado «El exhibicionista» que mostraba a un señor de espaldas extendiendo la gabardina y enseñando algo (se supone qué) a un grupo de niñas en uniforme azul que salen de clase de un colegio cuyo rótulo de entrada dice: "De esmerada educación inglesa". Algunas de las niñas expresan asombro y confusión, pero la mayoría ni se enteran del individuo y se alejan contentas. Otro de Martínez-Pardo, «Los siete pecados capitales», presentaba siete escenas simbólicas de cada uno de estos pecados con tal ingenuidad y poesía ("La ira" está indicada por una señora que ha puesto a su sirvienta de rodillas con los brazos en cruz y la golpea con una varita; "La pereza" es una oficina en la que los funcionarios están jugando a las cartas; "La envidia" es un grupo de niños mirando ávidamente a uno que compra en un puesto de helados; "La avaricia" son tres banqueros idénticos a la puerta de su banco, muy serios y dignos) que resulta más simpático que crítico. Finalmente había otro cuadro de Argimiro España, «Como caídos del cielo», que consiste en un grupo de ánimas del purgatorio flanqueadas por una pareja de guardias civiles.

Se podría argumentar que la obra de los naif es como una bocanada de aire fresco o un rayito de luz que viene a ayudarnos a buscar la belleza que aún subsiste en ciertas parcelas de la sociedad, y entonces su optimismo sería positivo. A esto se podría replicar que negar la realidad no es el mejor método de modificarla.

Una técnica sin normas

El segundo punto de análisis se puede centrar en la forma pictórica empleada. Es general la abundancia de elementos y colores, que otorga una gran viveza y barroquismo. La composición suele prescindir de las leyes de la perspectiva. Los tamaños de los objetos no guardan relación con su posición espacial ni con las dimensio-

nes reales. Los trazos son torpes y poco cuidados, parecidos a los de los dibujos infantiles, aunque normalmente les exija la totalidad del cuadro mucho tiempo para su realización.

Esta ausencia de respeto a las normas clásicas de composición, unida a la intención figurativa y realista que preside sus intenciones, desemboca en resultados a veces muy imaginativos y espectaculares. Hay quien sigue pintando aún sobre el marco; quien coloca sus personajes junto a casas que son más pequeñas y quien no tiene en cuenta la línea del horizonte.

Algunos cuadros incluían textos de una manera muy natural y consecuente. "Bolíche", por ejemplo, dibuja escenas de la guerra de Marruecos, en la que participó cumpliendo su servicio militar. Mediante vistas aéreas (muy utilizadas por todos ellos) reproduce los lugares, objetos y personas que se relacionaron con su experiencia. Así escribía junto a un hombrecito: "Este cabo del ejército fue apresado en este corpulento árbol cuando iba al río en busca de..." Con indicaciones de este tipo va comentando los elementos y contando la historia tal como él la vivió. María Dolores Casanova hace lo mismo en su cuadro «El Lagartija», explicando los acontecimientos que sucedieron cuando tal personaje hizo novillos a la escuela y dio una vuelta por el pueblo.

Esta técnica de incluir textos junto a los dibujos ha sido utilizada por muchas de las vanguardias artísticas, desde los cubistas a los letristas, pero quizás en ninguna de ellas haya tenido una función tan precisa como en estos casos.

El hecho de que la técnica pictórica no sea buena se presta a que se pongan a efectuar pintura naif gente que no participa de las ideas características del naif auténtico, pero que así disimulan su mala calidad y se apuntan a una corriente en alza. Y a veces resulta difícil distinguirlos a ambos.

Y también es verdad que casi toda persona que no haya aprendido a pintar, en el caso de intentarlo le saldrán espontáneamente los temas y trazos infantiles, que es la edad en la que normalmente se apaga el deseo de expresión gráfica del individuo. O se ahoga con la educación impartida, que es otro asunto.

El arte en cueros

Todo empezó con la supervivencia, como siempre. Bolsos, sandalias, cinturones. El cuero se mostraba dócil y la vida más o menos clara. Así en Londres, en Ibiza, en Dinamarca, en Tailandia, en Orense, en el caserío, en París. Alberto Jiménez, vasco y viajero, trata con el cuero desde 1968 y ahora ha decidido formalizar relaciones: expone una muestra de sus trabajos —ya no funcionales— en **Ars 31**, galería situada en el Madrid castizo.

Dibujante autodidacta que entró al mundo de la escultura de la mano de Giacometti y del brasileño Piero Luisi, Jiménez comenzó a utilizar el fuego, la laca, los colorantes y las colas que endurecen. "Creo que la materia presenta gran homogeneidad —dice— y si parto del cuero no es por considerarlo una masa o materia prima, sino porque lo conozco muy bien y me llevo a identificar con él."

Sus combinaciones de vacío y volumen, sus mezclas de texturas, su juego de luz y sombra son sugerentes. "Me he inspirado en las corrientes escultóricas actuales, pero no conozco a nadie que investigue el mismo tipo de material aquí en España, excepto el chileno Raúl Valdivieso, aunque él se maneja mejor con otros materiales."

Después de otras dos exposiciones en España, una en París, una en Londres y otra en Bolonia, Jiménez ha recalado ahora junto a la recoleta plaza del Dos de Mayo, en el Madrid antiguo. ♦



EL CUERO DE JIMÉNEZ.

El arte contemporáneo en los libros de texto

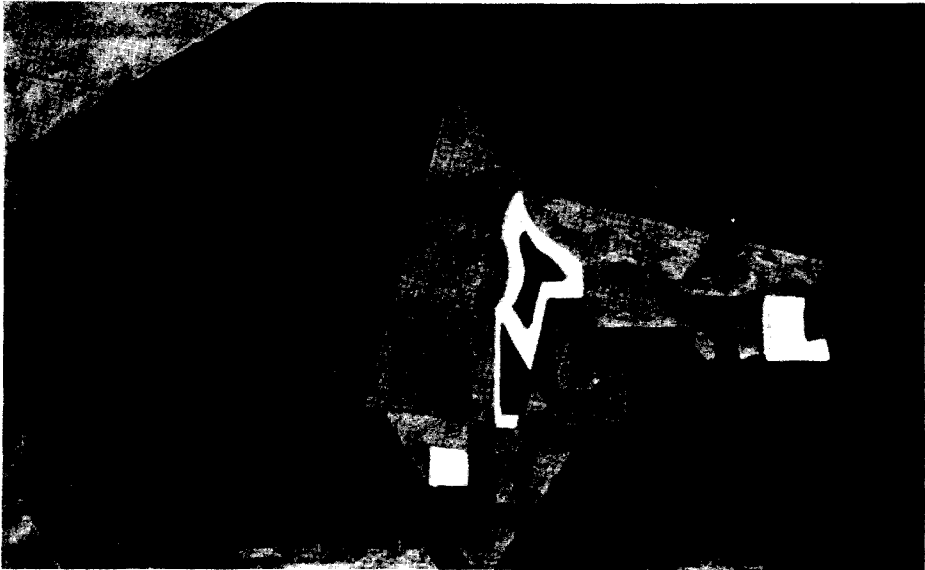
EN el capítulo dedicado a la "Renovación del Arte contemporáneo", se habla de "movimientos que deforman, a través del ojo del artista, la imagen real. Son el expresionismo alemán (con verdaderos abstractos como Kandinsky y Klee) y el fauvismo (preocupado por el color: Matisse)"; de que "conviven hoy la pintura extremadamente realista con infinitas formas del expresionismo, es decir, de la búsqueda de contacto espiritual entre el pintor y el público" y, referente al arte abstracto, "los pintores holandeses, como Mondrian, utilizan preferentemente líneas rectas. Otros, como el español Miró, prefieren las líneas ondulantes... No es un arte caprichoso, aunque pueda parecerlo al espectador no habituado; exige estudio e intuición".

Estas citas provienen de varios libros de texto de la asignatura "Historia de las civilizaciones" que se da este año en el primer curso del inaugurado B.U.P. (Bachillerato Unificado Polivalente), que corresponde al antiguo 5.º de Bachillerato que engloba la Historia Universal junto con la Historia del Arte y la Cultura. Será, pues, la única ocasión de que los estudiantes españoles aprendan Arte.

Si en los capítulos referentes a los diversos periodos históricos se analiza con bastante rigor la evolución de las técnicas y temáticas artísticas, en cuanto se llega al siglo XX se aprecia una te-

rrible desorientación por parte de los autores, reflejada evidentemente en las ideas que comunican a sus alumnos. Si ya es grave lo que ocurre en el terreno

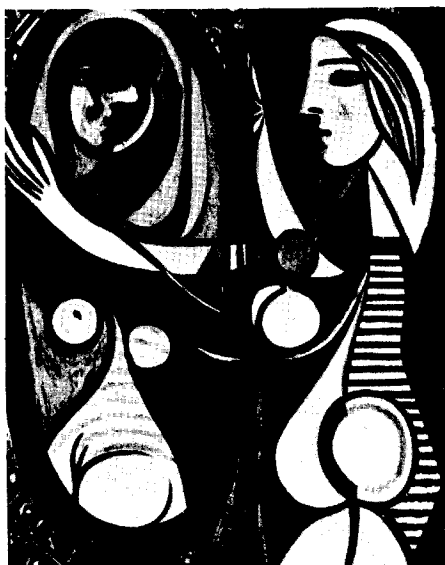
del teatro (que para la mayoría de los autores no existe, pero que de mencionar su situación actual se limitan a hablar del teatro del absurdo), de la música



Composición. Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Gris es otro de los grandes del cubismo



Braque (1882-1963). Su pintura supone una oposición al impresionismo, aunque sin renunciar a la emoción directa.



Picasso. Jovencita ante el espejo. Museo Arte Moderno de Nueva York.

sica (en la que se suele prescindir de todas las corrientes que, desde el "jazz" al "rock", pasando por el "country" y el "folk", configuran la música experimental moderna) y del cine (al que también se presta escasa atención a pesar de ser la forma artística que cuenta con mayor número de aficionados), en lo que afecta a las artes plásticas, las explicaciones que se dan a los alumnos difícilmente les ayudarán a comprender el arte de nuestra época.

Cuando en cualquier tipo de pedagogía el centrarse en nombres y fechas es poco eficaz, en el caso del estudio del arte, puede resultar contraproducente. Afirmaciones del tipo: "Kokoshka, junto con Nolde, Kirchner, Nonell y Solana, pertenecen al movimiento expresionista"; "'El grito' de Munch, 'La entrada de Cristo en Bruselas', de Ensor, y 'El retrato del profesor Forel', de Kokoshka, son las tres obras más significativas del expresionismo", o "el surrealismo, desde su comienzo, tomó dos directrices: la primera, representada por Miró (de tipo orgánico); la otra dirección, representada por Dalí y Magritte", no parecen ser las más indicadas para una exacta valoración de tales corrientes.

Hay datos que son accesorios y también hay interpretaciones que se limitan a etiquetar tendencias de acuerdo con su forma técnica de expresarse, lo que corre el riesgo, al perder de vista el momento histórico concreto en el que se producen, la función social que cumplen y las actitudes extra-profesionales de los artistas participantes, de reducir las transformaciones artísticas a lo meramente formal. Así no es de extrañar que la línea que parte del cubismo, se prolonga en la abstracción y desemboca en los informalismos, sea la que acapara la atención de los autores de estos textos. No se sue-

len diferenciar los movimientos artísticos con base teórica y una práctica consecuente de las modas promocionadas por los negociantes del mercado del arte.

Y también se repite la postura de poner término a la renovación del arte contemporáneo con los informalismos de los años 50 y 60, sin analizar las aportaciones de la vanguardia más reciente, con su ataque frontal a la propia obra de arte. La comprensión del fenómeno del conceptual o de las "acciones" no es difícil, si se ha seguido el camino abierto por los artistas de vanguardia en las diferentes épocas de nuestro siglo.

Sea por la deficiente información, la separación entre los movimientos renovadores y el público o por la falta de interés popular, es indiscutible que muy poca gente, al margen de los profesionales, conoce las dimensiones de la problemática que afecta al arte contemporáneo. Y es una pena que en los libros de texto recién publicados ni se le plante a los alumnos, en una óptima circunstancia para hacerlo.



Miró. El hermoso pájaro revela el misterio del alba a una pareja de enamorados.

ARTE INGENUO EN LA ERMITA

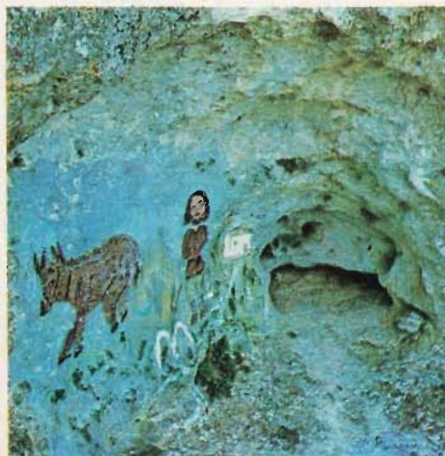
Texto y fotos: Demetrio Enrique



La sorpresa que aguarda al visitante de la ermita de S. Isidro de Cuenca es mayúscula. Enclavada sobre un promontorio rocoso, su jardín parece sacado de una leyenda medieval. Adornado con enormes macetas de gran tamaño, todas diferentes, tiene en la entrada una fuente con su estanque y un caballo que expulsa el agua. Diseminados por el entorno se encuentran serpientes que luchan con fieras mitológicas, cocodrilos de expresión amable, tortugas y mariquitas tomando el sol, palomas mensajeras y calaveras pintadas. Toda esta fauna está esculpida en cemento y aprovecha la forma caprichosa de las rocas, pintadas luego con vivos colores. No se avisa el sitio en el que se halla cada pieza por lo que uno debe recorrer todo el jardín con mirada atenta, pues lo mismo hay un grupo escultórico debajo de un matorral que en la ladera de un precipicio. Existe incluso una cueva con pinturas al fresco que representan al patrono de la ermita y que no suele verse hasta la tercera o cuarta visita.

La manera en la que se ha integra-

do la escultura y la pintura al paisaje, el aprovechamiento de materiales simples y baratos como son las rocas, el cemento, tuberías, cristales, ladrillos y maderos, las frases escritas sobre rocas para comunicarse con el espectador (con advertencias del tipo «Mucho peligro», «Presentes muertos y vivos», «Me gusta el silencio» o «Contemple Cuenca») y la funcionalidad de algunas de las



obras, como el pozo en miniatura o la veleta recubierta de cristales que resplandecen al reflejarse el sol, convierten este paraje en una perfecta muestra del Land Art, el Arte Povera y el Conceptualismo, tendencias del arte de vanguardia de los años setenta.

Lo que le da un carácter extraordinario a esta experiencia es que ha sido realizada por una señora de 63 años que jamás ha asistido a un centro de enseñanza artística ni ha pensado vender su trabajo. Artista innata y autodidacta, la señora Antonia —como toda la ciudad la conoce— tiene una imaginación desbordante, un enorme sentido estético (el jardín es una continua explosión de colores debido a sus flores) y un cariño por su obra tal que la impulsa a extender año tras año la superficie ajardinada.

El sentido «naïf» o «ingenuo» de su actividad resulta evidente, así como su no-profesionalización. En ella se unen la afición con el placer de modo tal que «su» ermita le

podría llenar la existencia. Pero como nadie le paga por su trabajo —aún más, tiene que invertir dinero en la compra de materiales— vive de otra labor también artística: el bordado. Un personaje tan singular merecía ser entrevistado.

La señora Antonia me recibe en su antigua casa de la Plaza Mayor. En la escalera y el salón tiene colgados cuadros hechos con bordados y esculturas con diversas técnicas. Cojea muy visiblemente pues hace unos meses sufrió un tropezón con la correa de su perro y se fracturó la rotula, que le fue extirpada. «Llevo tres meses a dolores vivir. Hago muchos ejercicios para recobrar el movimiento de la pierna y ahora comienzo a poder doblar la rodilla. Lo peor para mí es que apenas salgo de casa y no atiendo la ermita».

La ermita de S. Isidro fue construida en 1729 y es propiedad de una Hermandad cuyos miembros tienen allí nichos para ser enterrados. Hay dos cementerios: uno es el de los canónigos de la catedral y el otro para los hermanos seglares. En el edificio de la ermita existe un pequeño salón dedicado a museo con obras curiosas, en su mayoría hechas por la señora Antonia, pero que lo más conocido por el público son «las momias». Hace cuarenta y cinco años aparecieron cinco momias en las mazmorras de un palacio, originarias del S. XVIII. Allí están expuestas.

«En 1949 comencé a arreglar la ermita —me dice la señora Antonia— pues estaba destrozada. Sólo quedaba el santo y las paredes, lo demás eran escombros. Yo era de la Cofradía —y ahora soy Camarera Mayor de ella— y me he criado en el barrio que hay allá arriba, cerca del Castillo moro. Primero llevé flores para el altar, luego hice trajes para los santos y reposteros para adornar las paredes. Más adelante empecé a hacer el jardín y cuidar las tumbas de los seglares. La tumba también tiene poesía, ¿sabe usted?»

La señora Antonia es poetisa y tiene muchos versos dedicados a su ermita, junto a cuya fuente «contemplo mi infancia». Uno de sus poemas dice: «De tu soledad rezuma / más que el descanso y el miedo / la paz del alma que vuela / hacia los altos misterios / donde Isidro labra / de sus hermanos el huerto».

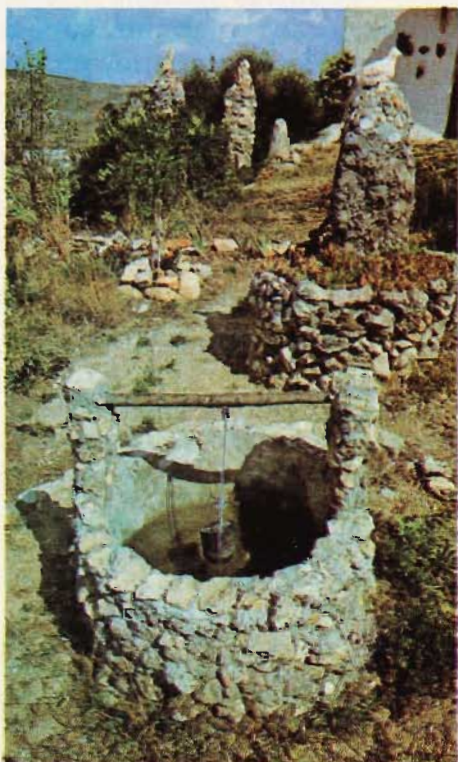
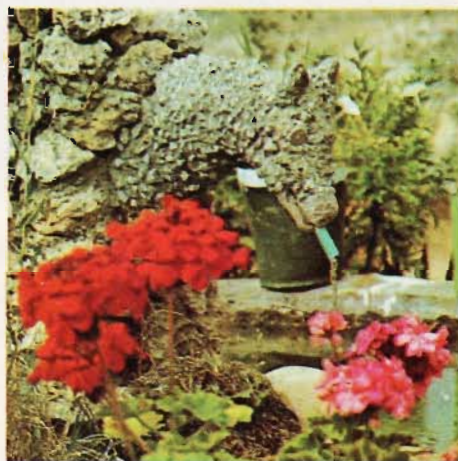
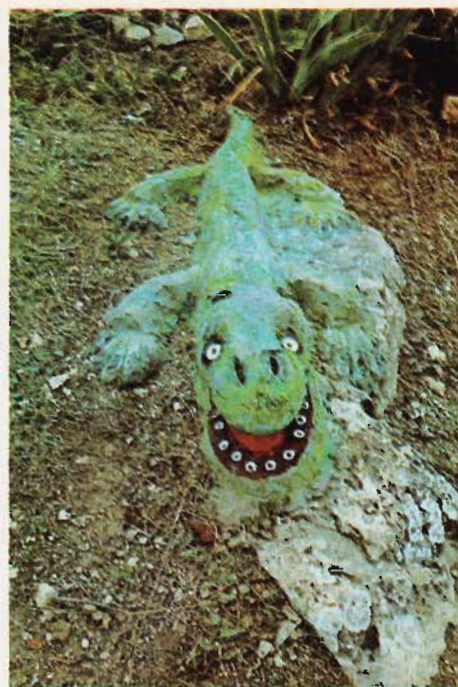
En otro le pide al caballo de la fuente «que puse con ilusión» que le cuente lo que le pasa pues «la ilusión es la que me aguarda todos los días» cuando llega a la ermita. Hasta que tuvo el accidente, todos

los días dedicaba dos o tres horas a trabajar allí, desde que amanece hasta las ocho o las nueve de la mañana.

«Nací en 1913 y siempre he vivido en Cuenca. No tengo estudios ni casi memoria, sólo asistí a la escuela hasta los siete años. En esa edad tuve una meningitis que me hizo olvidar de todo. Baste decir que tuve que aprender de nuevo a andar a los ocho años. Trabajé de niña como panadera y me gustaba hacer cosas con las tortas de pan. Hacía figuras, escudos, paisajes. Luego he trabajado en un taller de coser y al mismo tiempo me gustaba pintar. Hace unos siete años empecé a bordar escenas y paisajes, como si fueran cuadros. De esto es de lo que vivo. Soy muy activa, no puedo estar con los brazos cruzados. Mi tiempo lo divido entre mi casa, los bordados y S. Isidro».

Como la ermita está fuera de la ciudad y apenas se le concede importancia, el Ayuntamiento no se preocupa de aportar fondos para su embellecimiento ni de hacer propaganda para atraer visitantes. Esta apatía ha llegado al punto de que una tradicional entrada de moros y cristianos que se celebraba entre la ermita y el castillo tuvo que suspenderse a partir de 1970. «La organizaba yo sola durante unos años, pero ya no podía más. Yo bordé los trajes de los caballeros y hasta tuve que pagar los gastos, pero costaba mucho y sin ayuda oficial no había forma. Es una pena porque era bonito».

Sin saber de teorías artísticas, para la señora Antonia las características del terreno que rodea a la ermita exigían un tipo rústico de jardín, con muchos animales salvajes. En ninguna parte he visto hacer nada similar y de hecho no creo que existan otros jardines como el suyo. A veces construye adornos —como la veleta— en sitios más propios para un alpinista que para una señora de edad; «como no tengo vértigo no me doy cuenta», dice. En la cueva del fresco tienen pintada una frase «¡Qué bien se está aquí!», que resume su filosofía artística. «¡Y en mayo qué precioso está!», me afirma. El borde de la carretera está lleno de flores, pues cuando ella va y viene de la ermita esparce semillas para embellecer la entrada. Su único desconuelo es cuando al llegar una mañana ve que alguien se ha llevado o ha roto alguna flor o adorno, pues allí puede entrar todo el que quiera. «En esos momentos me desanimo completamente. Pero al día siguiente ya estoy trabajando en el jardín». Al despedirnos me dice: «El próximo verano estaré de nuevo en S. Isidro».





La galería de Treadwell atrajo siempre a los curiosos.

que hacía arquitecturas vivientes que llama «obras inmuebles por integrar, como en el Renacimiento, a la pintura, a la escultura y a la arquitectura».

Pero en ARCO 84 no todo eran vanguardias lúdicas, allí cupieron desde un prodigioso Kandinsky, o unos Kee, Braque y Gris de primera, hasta el monumental José Hernández, pasando por Longobardi, Nagel, Arroyo, Llamazares, Leiró o Le Parc. No faltaron ni las perfecciones realistas de un Maya o la agresividad imaginativa de Ibbeson, ni la vitalidad creadora de un Palazuelo y demás plásticos españoles que hacen exclamar a Juana Mordó —la Gertrude Stein de España— que están entre los mejores del mundo. Francamente valiosa la obra expuesta en algunas galerías extranjeras, que en número de setenta trataron de competir con las españolas en este bendito país nuestro donde casi no se vende. «Hasta ahora, ARCO no ha sido un negocio para nosotros —dice Elvira Mignoni una galerista española muy importante— más bien ha sido lo contrario ya que el metro cuadrado nos cuesta muy



*Vélez Ocampo,
un pintor colombiano
de primera.*



A la izquierda: Siqueira llegó con la galería R-75 de Portugal. Arriba derecha: Güell y sus esculturas barrocas fueron la atracción de la fiesta. Abajo: Stand de «La Luna de Madrid» la revista que se lee en el baño.



caro, tan caro como fuera, y las galerías, desde las más pequeñas hasta las más grandes, tenemos que hacer un esfuerzo para venir, aunque la experiencia termine siendo totalmente positiva porque contribuye, en primer lugar a la difusión del arte, y a que la gente se dé cuenta de que el acceso a una galería es una cosa fácil y gratuita». Pero no todos estaban tan conformes con el resultado de la feria. Por ejemplo los galeristas extranjeros mostraban su desaliento por el fracaso comercial que suponía haber pagado 9.000 pesetas metro cuadrado por el stand y no haber vendido casi nada. Problema que no parecía afectar a un británico llamado Nicholas Treadwell, uno de los galeristas que más atrajo la atención del público. «Lo mío es sacudir a la gente con agresividad para que reaccionen ante el arte moderno sin necesidad de haber leído su historia, aunque bien es verdad que los que la hayan leído acaben por comprender que como los movimientos artísticos se enlazan unos con otros en el "superhumanismo" hay influencias del arte "pop", del surrealismo, de la abstracción, del realismo, de la fotografía, del cartel, del foto-realismo, de los anuncios publicitarios y de las películas, porque este movimiento artístico amalgama todas las tendencias, siendo absolu-



*Vostell, un alemán que vive en España
veía así Los Fuegos.*

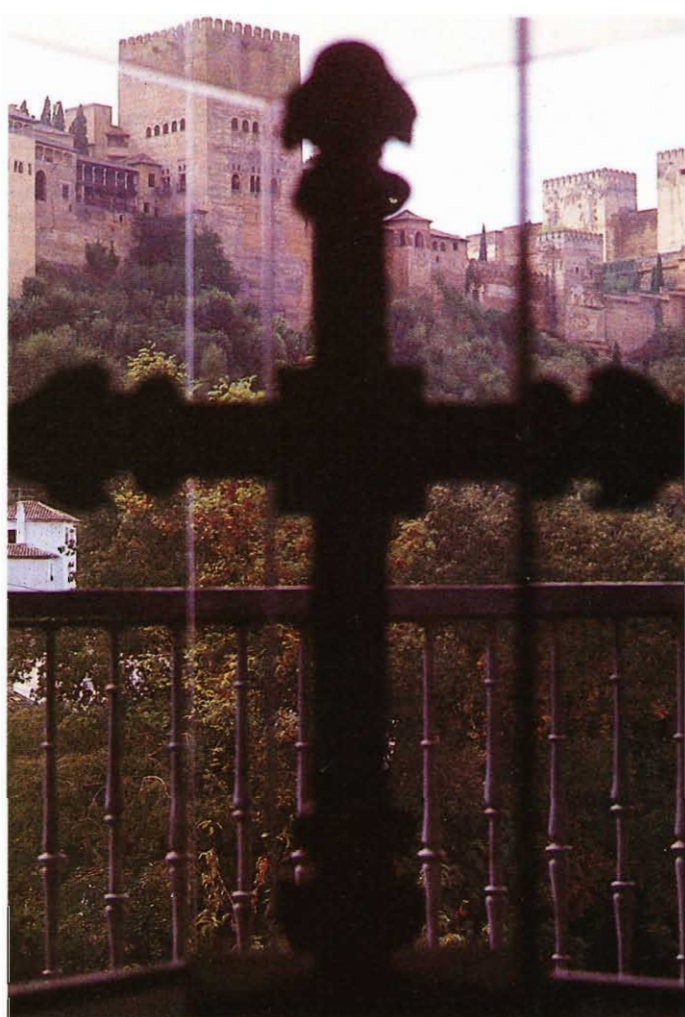
tamente fascinante para la gente corriente, esté o no interesada en el arte». Y es que ante este tipo de arte que representa gente corriente, todos reaccionan emocionalmente. Unos chillan, otros rien y el resto masculla improperios, «pero dentro de cien años cuando la gente vea el arte que yo exhibía en mi galería sabrán algo del período que me tocó vivir a mí y a los artistas», período que necesita a su juicio de mucho humor para seguir tirando «porque alguien puede empujar un día el botón para que volemos todos. Por eso mientras no ocurra hay que ocuparse de la vida y reírse» o señalaba una mujer que agarraba a un niño: «es de fibra de vidrio y no come ni habla ni se mueve, el alguien que puedes tener en tu casa y que acabas encontrando irresistible».

Güel y Treadwell fueron dos personajes que estuvieron cerca de las personas corrientes que convirtieron a ARCO en un espectáculo masificado, rompiendo esquemas minoritarios y elitistas, como dándole la razón a Tierno que acaba de decir «que el mundo inverosímil del arte es lo que más atrae a los modernos».■



*Juan Ribera Berenguer
se trajo de Valencia
su tríptico espacial.*

LA HERENCIA MUDEJAR



Cruz procesional del siglo XV con la Alhambra al fondo.



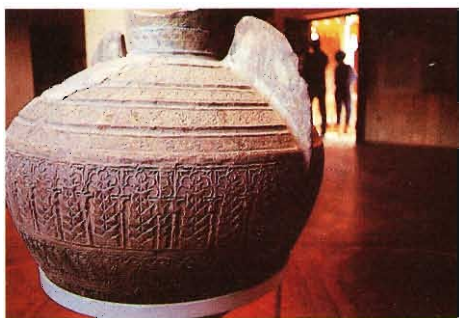
Arcos de piedra del claustro del monasterio de San Juan del Duero, en las alueras de Soria, construido en el siglo XII.

CON la vista puesta en la solemne conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, son numerosas las iniciativas oficiales en marcha para destacar el legado cultural hispánico y situarlo dentro del contexto de las diversas culturas existentes a fines del decisivo siglo XV. Con esta intención se han programado una serie de exposiciones itinerantes que han de recordar los elementos entremezclados que configuran nuestra evolución histórico-cultural, y la primera en ser ofrecida al público ha sido la que bajo el título de ARTE MUDEJAR se inauguró en Granada a fines de 1983, y que en la actualidad recorre Iberoamérica, con piezas representativas reunidas entre las no demasiado abundantes obras mudéjares que se conservan en nuestras iglesias, conventos, museos y colecciones particulares.

Del árabe *musayan*, la palabra «mudéjar» designaba al hispanomusulmán que vivía en territorio cristiano, conservando su religión. El «arte mudéjar» se aplica en general a toda actividad arquitectónica, industrial o artesanal con influencia islámica ejercida en tierras cristianas dentro de la Península Ibérica, en el período comprendido desde la toma de Toledo por Alfonso VI (1085) hasta la definitiva expulsión de los descendientes de los moros peninsulares en tiempos de Felipe III (1609-14). Son, pues, más de cinco siglos de contribución artística, que han configurado uno de los más genuinos estilos «hispánicos», propio de nuestra cultura y sin equivalente en el resto del mundo. Hay que destacar que las obras mudéjares no están ligadas a la religión de sus constructores, ya que, en su situación de sometidos, los moros edificaron iglesias para los cristianos y sinagogas para los judíos, colocando sus conocimientos al servicio de las otras religiones. Y, a menudo, serán artistas cristianos quienes aprendan la técnica de los mudéjares y sigan su estilo artístico, nacido en las tierras musulmanas de Al-Andalus, la actual Andalucía. Así vemos cómo las bóvedas de crucería y arcos entrelazados califales de Córdoba son aceptados por reyes y prelados cristianos, quienes encargan a cuadrillas trashumantes de albañiles, alarifes y carpinteros mudéjares la construcción de monumentos tales como el claustro de San Juan del Duero (Soria), la capilla de Talavera en la catedral vieja de Salamanca o la techumbre de la iglesia románica de San Millán en Segovia. Gran parte de la geografía ibérica será jalonada por la creación artística de estos especialistas.



Jarra de Manises (siglo XV) con motivos geométricos dorados sobre fondo de esmalte blanco.



Anfora en barro cocido de finales del siglo XV, hallada en Sevilla.



Plato esmaltado de Paterna, del siglo XIV.

Pero la mayor concentración de obras mudéjares se halla en aljamas o núcleos aislados donde residían los moros sometidos, especialmente en tierras de Castilla, Aragón y Andalucía Occidental. Su forma de vida autóctona incluía técnicas y formas de trabajo heredadas y conservadas, que les dieron fama, como las artes de irrigación y captación de aguas, la explotación minera, la astrología y adivinanza del futuro, la historiografía, los métodos de navegación y orientación y elaboración de cartas geográficas, la práctica de la Medicina y la Botánica... Su bagaje cultural era profundo, y en el aspecto que ahora nos interesa, sus técnicas de construcción y ornamentación se adaptaban tan bien al medio que fueron asimiladas por la sociedad cristiana de la época, hasta el punto de que numerosos conventos de clausura aún hoy día conserven patios y claustros del más puro estilo mudéjar.

El arte del Islam, al partir del concepto de unidad de toda la Creación, hizo derivar las artes plásticas de una misma disciplina compositiva. En sus diseños geométricos expresaban simbólicamente su visión del cosmos, al mismo tiempo que se adaptaban en el terreno de la carpintería (artesonados y puertas) a las posibilidades de un país escaso en madera, al utilizar piezas de pequeña sección. En cuanto a la yesería (con repetición de piezas del mismo molde) y las posibilidades estéticas del ladrillo fueron consumados maestros.

La utilización decorativa de los ladrillos, mediante frisos, zig-zag, espinas de pez, arcos ciegos, ajedrezados, etcétera, a menudo se acompaña de cerámicas esmaltadas que enriquecen cromática y plásticamente el conjunto. Los interiores solían blanquearse, resaltando las techumbres de madera formadas por armaduras de lazo, con infinitas variaciones sobre la base de sencillas fórmulas de unión de módulos estrellados. Al recubrir con pintura los artesonados, se obtenían grandiosos efectos visuales.

Palacios, iglesias y conventos

En el apogeo del califato de Córdoba, los palacios de Medina Azara integraron concepciones arquitectónicas bizantinas y árabes orientales, con jardines acotados de inspiración persa cruzados por acequias, amplios patios porticados rodeando la alberca central, suntuosos baños termales y, presidiendo el conjunto, la «Qubba» o sala del trono, decorada con cúpulas ilustradas por composiciones florales y poemas. De Córdoba se extendió este modelo palaciego al resto de las capitales islámicas de la Península, y cuando los reyes cristianos avanzaron en sus campañas de conquista se aposentaron en los mismos palacios de sus predecesores moros, ganados por su belleza y comodidad.

En la imperial Toledo, capital del arte mudéjar, desde el siglo XIII se construyeron nuevos palacios según los esquemas islámicos, como luego se efectuaría en Ocaña, Alcalá de Henares, Guadalajara, Tordesillas, Salamanca, Daroca, Olite, Sevilla y tantas otras localidades que llegó a convertirse en signo de ostentación y cultura la posesión de artesonados o yeserías mudéjares entre los nobles cristianos.

En cuanto a la arquitectura religiosa, al principio se reconvirtieron las mezquitas en iglesias católicas, y a medida que se construyeron otras nuevas fueron engalanadas con los arabescos y elevadas con las torres-campanario mudéjares. En el propio Toledo, durante los siglos en que coexistieron las tres religiones hispánicas, fueron mudéjares los constructores de joyas tales como las sinagogas de Santa María la Blanca y Nuestra Señora del Tránsito, enclavadas en plena judería. Esta asimilación artística se puede ilustrar perfectamente con el ejemplo del monasterio cisterciense de las Huelgas de Burgos, donde Alfonso VIII ordenó levantar en 1199 exóticas estructuras islámicas, como la Capilla

de la Asunción, remedo de «qubba» andaluza ornamentada en puro estilo almohade. O el caso del monasterio jerónimo de Guadalupe, erigido en acción de gracias por una victoria militar contra los moros y que en su claustro mayor repite la estructura del patio de abluciones de la mezquita.

La evolución de los estilos artísticos medievales no pudo por menos que afectar a los artistas mudéjares, que después de asimilar el románico, fueron captados por el gótico tardío, dando origen a lo que se ha llamado «estilo Isabel», para culminar su fusión con el plateresco implantado por la mitra toledana, en el «estilo Cisneros». De la Península se embarcó a las Américas, y fue reproducido una y otra vez en tierras donde nunca se oró a Alá, hasta que el barroco se constituyó en estilo dominante.

Mención aparte merecen los artistas musulmanes aragoneses, quienes desde el siglo XIII elevaron la arquitectura del ladrillo a su cima, en la erección de incontables templos y torres-campanario de base cuadrada, profusa ornamentación exterior y finalidades defensivas. Así, las iglesias de San Pedro, San Martín y San Salvador en Teruel; Santa María de Ateca en Daroca; Santa María de Calatayud, y San Pablo y Torre Nueva de Zaragoza. Y, como máximo logro, los cimborrios del XVI de las catedrales de Zaragoza y Teruel, donde la cristianización del arte islámico peninsular alcanzaría el perfeccionismo.

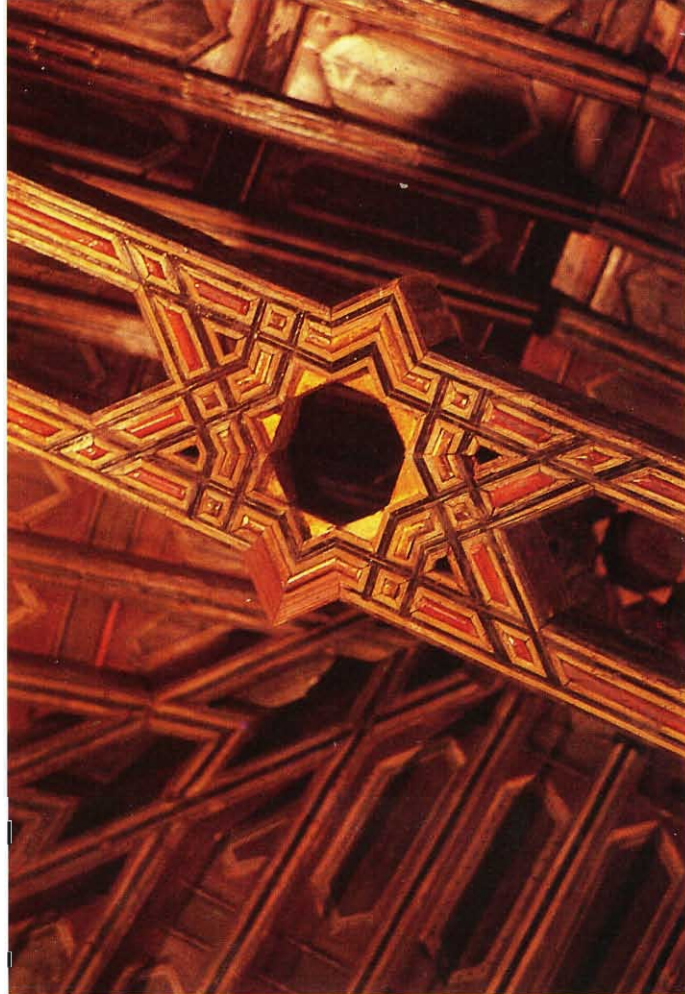
Las artes menores

En el labrado del metal también consiguieron gran fama los orfebres mudéjares, durante la época gótica. Como resulta habitual en la platería hispánica, las obras religiosas son más abundantes que las de uso civil, y buena muestra son las cruces procesionales presentes en la exposición. Arquetas de filigrana, llaves, medallones y empuñaduras de espada (como «la Lobera» del rey San Fernando, que se custodia en la capilla real de la catedral de Sevilla) son algunos de los escasos restos civiles que aún nos es dado contemplar.

Quizá sea la cerámica una de las facetas artísticas que mejor resumen el fenómeno cultural mudéjar. Primero aparecieron las piezas de verde y manganeso, pintadas bajo una película de vidrio, seguidas por las de «cuerda seca», y, entre los siglos XIV y XV, la loza dorada de Manises, exportada desde el Grao a casi todo el Mediterráneo y que constituyó una de las fuentes de riqueza del reino de Valencia. Su elaboración era de gran complejidad, ya que requería tres cocciones, a diferentes temperaturas. Platos de diversos tamaños, escudillas, copas, botes de farmacia, maceteros, candiles y otras piezas «de loza de Manises», pintadas a pincel, eran solicitadas en los mercados de media Europa y África.

Otro terreno donde los musulmanes hispánicos mantuvieron su presencia fue en el musical. Instrumentos como el laúd, el rabel, la guitarra morisca, el adufe y el añafil divulgaron las melodías y cantares mudéjares, tanto en las «zambras» y fiestas familiares como en las ceremonias religiosas. Los villancicos son herencia suya, al igual que el juego «de cañas» entre dos grupos de jinetes, diversión señorial que se impondría en toda la Península hasta principios del siglo XVIII.

Este breve resumen de las aportaciones culturales de los musulmanes sometidos a los cristianos hispánicos no puede pasar por alto un fenómeno de terribles consecuencias para la evolución histórica española: si bien en las capitulaciones de la Reconquista se les permitía conservar su religión y costumbres, a partir del 1500 los Reyes Católicos les obligarán a bautizarse y prescindir de su personalidad autóctona. La intolerancia de Felipe II y su corte les lanzaría a la



Armadura de lazo en el artesanado de madera del palacio de los Córdoba (Granada).

sublevación conocida como «guerra de las Alpujarras», último eslabón de su existencia como grupo étnico. Llamados en sentido despectivo «moriscos», con las expulsiones del territorio peninsular decretadas por Felipe III a principios del XVII, se llevaron con ellos unas técnicas y artes que gran falta hacían.

Demetrio E.
BRISSET

(texto y fotografías)



Aspecto parcial de la exposición en el palacio mudéjar granadino donde fue inaugurada.

LA FOTOGRAFIA, ¿ARTE DESPRECIADO?

D. B. MARTIN

NOS proponemos considerar la fotografía desde el punto de vista de su especialidad artística, su valor intrínseco y su relación con otras formas artísticas; una relación mutua que, en la mayor parte de las ocasiones, ha perjudicado sus posibilidades de desarrollo, supeditándola e incluso absorbiéndola.

Conocidos sus principios desde la Alta Edad Media, la «cámara oscura» fue uno de los secretos que sirvieron a los pintores para plasmar la realidad visual con una precisión insuperable. Propiamente hablando, la fotografía no surge antes del XIX, gracias a los perfeccionamientos introducidos por Daguerre, necesitándose tal tiempo de exposición, que debía limitarse a los retratos y paisajes. Las evidentes ventajas que ofrecía en el campo de los retratos la impusieron en él sobre la pintura, al mismo tiempo que obliga a la vanguardia pictórica a reconsiderar el objeto de la pintura.

La «reproducción de la realidad tal como se ve» que presentaba esta nueva técnica no podía ser igualada por el pintor, y en ello podremos ver una de las causas que propiciaron el abandono del «realismo» por la «búsqueda abstracta» en las diversas escuelas de principios de este siglo.

El curioso fenómeno de la inter-influencia lo hallamos en la «abstractización» de la fotografía (de un sector de ella) años más tarde.

Simple «apoyo» o «ayuda» de la pintura por un lado y «técnica mágica» propia de circos y ferias, la fotografía necesitaba teóricos que la dignificaran. Este mérito se le atribuye a Stieglitz y su «American House», en Nueva York, sala convertida por él en lugar permanente de exhibición fotográfica y de discusión de tesis pro-«fotografía como nuevo arte». Enormes esfuerzos se requerían para contrarrestar la opinión general que desesti-

maba la fotografía, incluyéndola en categorías tales como «alquimia», «artesanía» o «juego».

Estos teóricos definían su nuevo arte como «escritura mediante la luz» (significación de la palabra «fotografía» en latín), que, como todo lenguaje, posee sus propias leyes gramaticales y sintácticas. La cámara como utensilio para la expresión personal del autor, permitiéndole la ruptura de las leyes espaciales y de semejanza. La luz y la sombra como componentes esenciales. La selección no tan sólo del tema, sino también de la composición, el contraste, el significado de los elementos. El fotógrafo reivindica su derecho a «interpretar» la realidad externa, recogiendo de ella lo que le pueda servir para su intención. Se abandona la mera reproducción para conseguir una recreación. El artista, con la cámara, reclama la misma libertad de uso del material como la que poseen los demás creadores.

La exploración de las posibilidades inmanentes a la fotografía fue emprendida a fondo por la escuela alemana del «Bauhaus», quien incluyó en su plan de estudios una sección dedicada a la fotografía (1). Moholy-Nagy fue uno de los pioneros en la «abstractización» de que hablamos antes. Como era de rigor en esta escuela, se buscaba el placer estético en detrimento de la emotividad, vía que llevaba en su último análisis al puro esteticismo.

En la misma época brota el movimiento iconoclasta de los dadaístas, que en su afán de destruir todas las artes, también atacan al «realismo fotográfico», llegando a producir Ray, Ernst y Duchamp los llamados fotogramas o fotos-sin-cámara mediante la colocación de objetos sobre papel sensible al que se ilumina, registrándose las masas y contornos de los objetos, resultando extraños dibujos geométricos.



VISTA DEL CASTILLO DE PRAGA AL ATARDECER DESDE LA MARGEN OPUESTA DEL RIO VLTAVA | TODA CIUDAD O PAISAJE OFRECE ASPECTOS DISTINTOS SEGUN SEA LA POSICION DEL SOL Y EL ANGULO DE MIRA | EN ESTE CONTRALUZ APARECEN LOS EDIFICIOS LEJANOS EN SOMBRA Y LOS CERCANOS AL RIO TOTALMENTE NEGROS, REFLEJANDO SU NEGRURA EN AGUAS POCO MOVIDAS.

Fue destacable el trabajo de la escuela dadaísta de Berlín por su utilización del foto-montaje. Heartfield y Richter mezclaron collages y yuxtaposiciones de negativos diferentes con objeto de realizar la función política que para ellos era propia a la fotografía. Más tarde, los surrealistas asimilaron este proceso original para llevarlo a su máximo límite (2).

El progreso técnico en el campo fotográfico ha sido espectacular en los últimos decenios. Tanto la óptica (diferentes objetivos de gran precisión que van desde el superteleobjetivo hasta los minimicroobjetivos, pasando por el «ojo de pez» y demás gran angulares), la mecánica (velocidades de disparo que llegan a un dosmilavo de segundo, motores que permiten varios disparos por segundo), la química (rollos de gelatina ultrasensible, reveladores peculiares, papeles variados), como el abaratamiento del material gracias a su producción masiva, han generalizado la fotografía, al mismo tiempo que han facilitado su proceso de laboratorio.

Millones de aficionados se divierten en sus ratos li-

bres sacando fotos familiares, de turismo, descriptivas o artísticas, según el grado de sus conocimientos y el interés que posean.

A esta universalización no ha correspondido, como debería esperarse, la apertura de circuitos de difusión, puesto que si se exceptúan los escasos concursos fotográficos y las contadas revistas especializadas, no existen otros canales.

El cine, reconocido arte de la imagen en movimiento, atrae a su industria a los mejores fotógrafos, en competencia con la poderosa red de agencias publicitarias, que imponen temas y modos de expresión que chocan de frente contra el artista fotográfico, coaccionándole y restringiendo su independencia creadora a cambio de pagos elevadísimos. Ser fotógrafo de modas acreditado equivale a triunfar en la profesión.

Aquí hallamos una gran paradoja. En pleno auge de la «civilización de la imagen», la fotografía artística está casi totalmente marginada. Sus órganos de difusión, que podrían ser la prensa diaria y gráfica, raramente acep-

tan nada que no sea reportaje descriptivo o crónica de sucesos varios o deportivos. Las fotonovelas (herederas del tándem cine-novelita rosa) brillan por su horrible calidad, que no les impide ser consumidas en gran escala.

Las galerías de arte y museos continúan con gran prevención ante el fenómeno de la foto. Sólo unos pocos profesionales obtienen la facilidad de exponer (Avedon, Beaton, Brassai) ante un público no acostumbrado a comprar fotos ni a considerarlas al mismo nivel que los grabados o cuadros.

No fue hasta fines de 1970 que uno de los más importantes museos de Europa en organización de exposiciones artísticas, el Petit-Palais, de París, abrió sus puertas al fotógrafo francés más conocido: Cartier-Bresson, dando un paso que puede ser imitado por otros

grandes museos como consagración oficial de la fotografía.

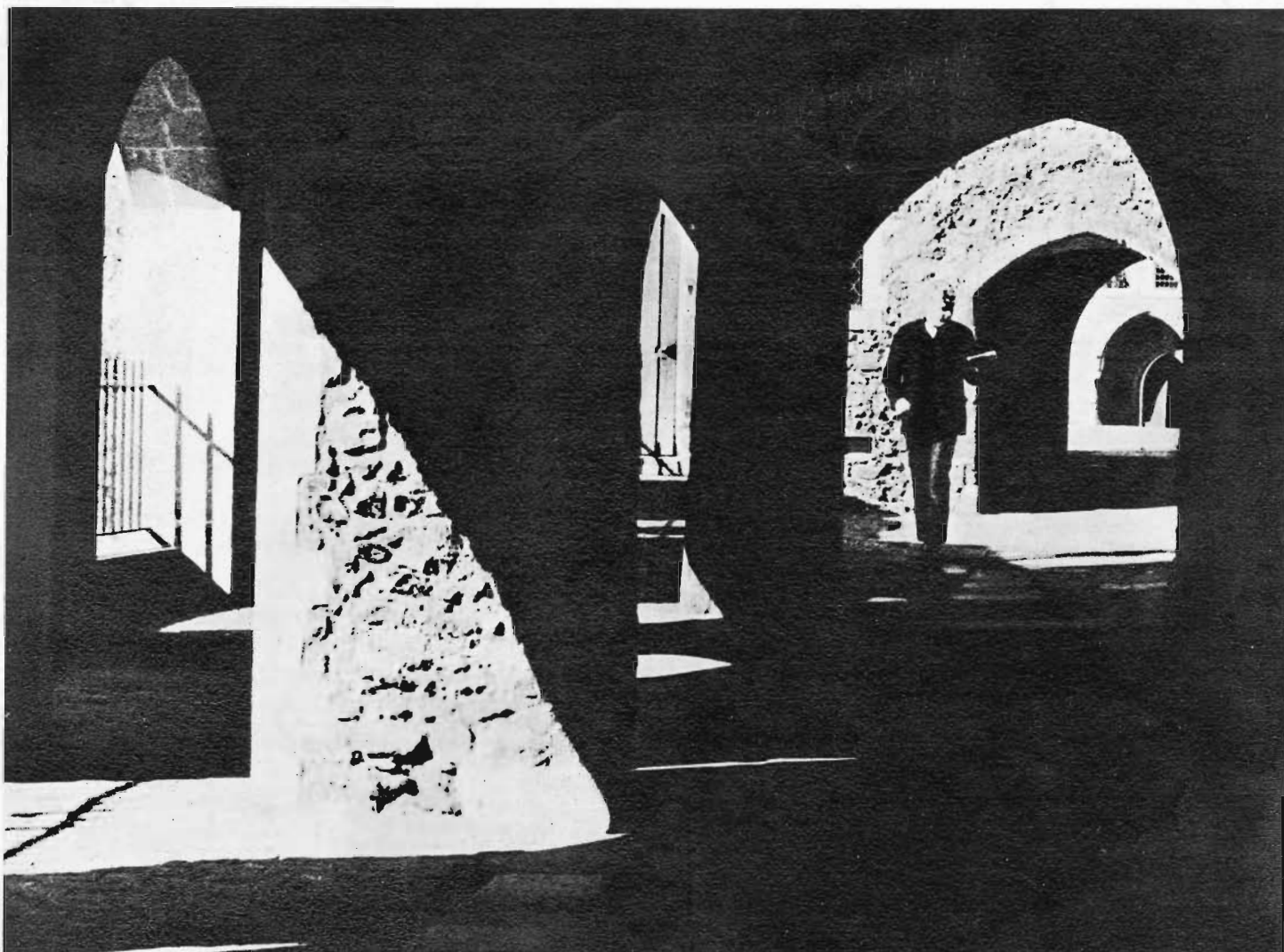
Como conclusión diré que, a pesar de los esfuerzos de los grandes artistas y teóricos de la fotografía, no se ha podido proporcionarle el cauce de expansión que le corresponde, y que debe buscar con urgencia, a riesgo de desaparecer de la escena pública para refugiarse en los «álbumes de familia» o venderse a la publicidad.

(1) En muchas Universidades y Escuelas Técnicas europeas se enseña la fotografía junto con las Artes Gráficas.

(2) Los «posters» o pasquines, utilizando todo tipo de arte gráfico, poseen enorme fuerza propagandística por la facilidad con la que una imagen atrayente introduce un sentimiento o una idea en el inconsciente.

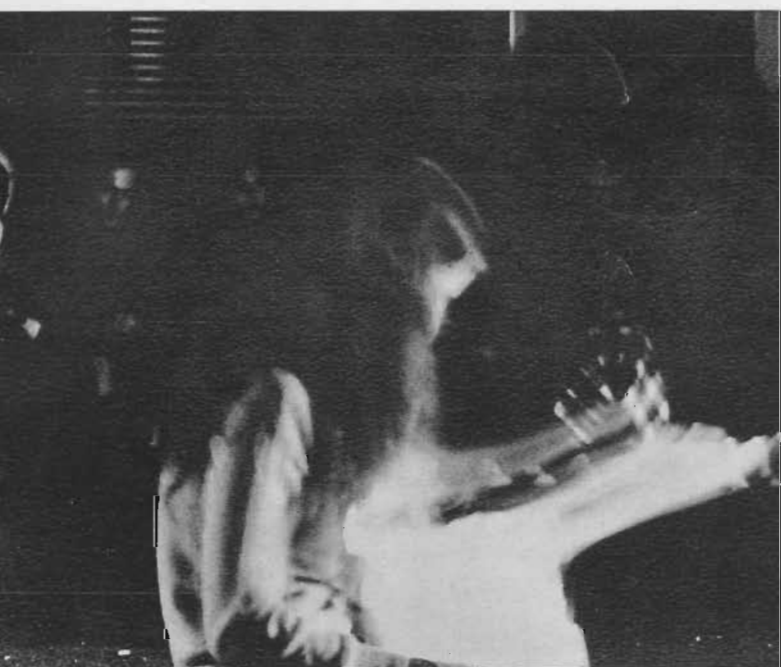
(Ilustraciones del autor)

ESTUDIANTE DE CAMBRIDGE REPASANDO SU LECCION | LA LUZ PENETRA POR LAS ARCADAS DE UN CLAUSTRO MEDIEVAL, ORIGINANDO LA COMPOSICION, PURAMENTE FOTOGRAFICA, LUZ-SOMBRA | SE HA UTILIZADO UN PAPEL DE GRAN CONTRASTE PARA ELIMINAR LOS TONOS GRISES.



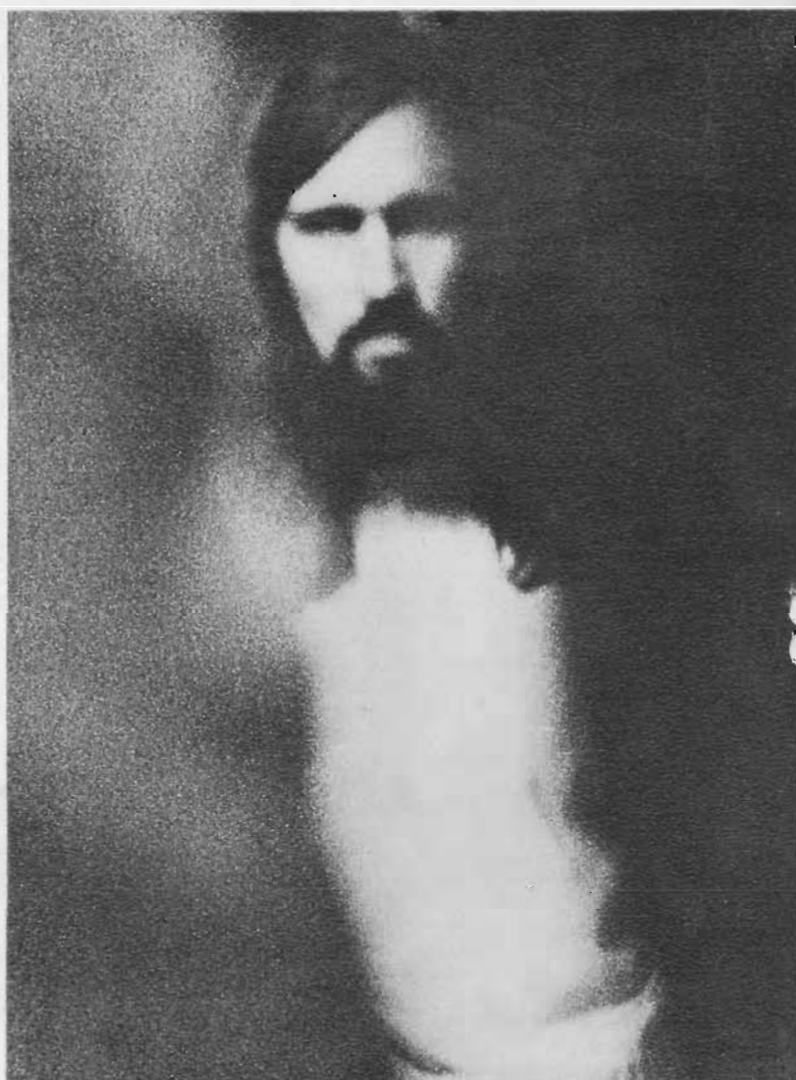


SEÑORA AUSTRIACA CON UNA LLANTA DE BICICLETA | EN EL TERRENO DEL RETRATO, LA FOTOGRAFIA ES INCOMPARABLE. INTERESA EVITAR LA "POSE" DEL MODELO SI NO SE QUIERE QUE TRAICIONE A SU VERDADERO ROSTRO | HAY QUE TENER GRAN PACIENCIA Y CARÍO POR EL MODELO PARA ANALIZAR SUS REACCIONES Y REFLEJAR A LA PERSONA EN SU FACETA MAS CARACTERISTICA.



REPRESENTACION TEATRAL AL AIRE LIBRE | CUANDO HAY ESCASA LUMINOSIDAD, COMO EN ESTE CASO, HAY QUE DAR MUCHO TIEMPO DE EXPOSICION, DURANTE EL CUAL LAS PERSONAS EJECUTAN MOVIMIENTOS | LA ACTRIZ DE ESTA FOTOGRAFIA LLEVABA UNA LINTERNA EN LA MANO, QUE ES LA QUE HA PRODUCIDO LOS TRAZOS BLANCOS.

TORRE DE UNA CATEDRAL IGLESIA | EL JUEGO ENTRE ELEMENTOS NATURALES Y ARQUITECTONICOS PUEDE PRODUCIR BELLOS RESULTADOS CUANDO RESALTA LAS TEXTURAS DIFERENTES DE CADA UNO | ES UN TIPO DE FOTOGRAFIA DEL QUE SE HA ABUSADO POR SER EL MAS SENCILLO DE REALIZAR.



ESPECTRO VENGATIVO | UNA IMAGEN LIGERAMENTE FUERA DE FOCO DIFUMINA LOS OBJETOS, DANDOLES UNA APARIENCIA IRREAL AL REFLEJAR SOLO LOS RASGOS GENERALES.







APROXIMACION A LA FOTOGRAFIA DEPORTIVA

Por **ENRIQUE B. MARTIN**

Uno de los temas que ofrecen más interés al fotógrafo es el deportivo. Bien sea a nivel profesional o aficionado, se tiene la seguridad de encontrar al ser humano enfrentado contra las leyes físicas que rigen las dimensiones temporal y espacial, mostrando los signos de un esfuerzo muscular con indudable fuerza expresiva. A todo el que haya acudido con su cámara a un evento deportivo le habrá sorprendido el hallarse en un campo en el que la fotografía posee sus leyes propias, leyes o mecanismos que conviene tener en cuenta a fin de lograr «buenas fotos» que en este caso serán «buenas fotos deportivas», pues

no se puede llegar hasta el extremo de prescindir de todos los requisitos y cualidades que se exigen a la fotografía «normal» bajo el pretexto de ser «deportiva» ante todo y sobre todo. Se debe exigir de ellas tanto como de las de cualquier otro tema y el fotógrafo que no parta con claridad de esta postura se arriesga a conseguir resultados puramente mediocres.

Analicemos los problemas típicos del fotógrafo en el campo deportivo a fin de prepararnos a solucionarlos y a obtener incluso el máximo provecho de ellos, utilizando las mismas dificultades objetivas en nuestro favor.

Una diferencia esencial aparece



entre las competiciones y los entrenamientos. En la competición (o partido), los deportistas se entregan a su actividad con todos sus sentidos, obligando al fotógrafo a seguir sus movimientos y «cazar» la acción o expresión propicia, a la vez que hay un público asistente al que no se puede molestar en su visión del espectáculo, pero que al mismo tiempo son «material humano» con gestos, reacciones, posturas y ambientes que interesa tener en cuenta, pues el público deportivo también interviene en el espectáculo de un modo esencial. La cámara debe registrar lo que sucede dentro y fuera del campo, sin abandonar ninguno de los términos. En los entrenamientos la situación es completamente distinta, pues se puede «colocar» al deportista en el lugar que más convenga, o pedirle que ejecute determinado movimiento, repitiéndolo todas las veces que sea necesario para tener la seguridad de conseguir la foto buscada, sin prisas ni limitaciones de espacio. En este sentido podemos hablar sobre la distinción esencial entre fotografía «objetiva» y «de ficción».

Ninguna de ellas supera de por sí a la otra; tan buenos resultados se obtienen con ambas. Todo es cuestión de plantearse de antemano si se intenta «cazar» o «recrear» y ser luego consecuentes con nuestra elección. Quizás la emoción y la atmósfera que existe en las competiciones

favorezca más la imaginación y la intuición del fotógrafo (con tantos elementos a su alrededor con los que disponer) que el vacío ambiental de los entrenamientos, especie de enfrentamiento directo entre el fotógrafo y su sujeto, más libre y dificultosa al mismo tiempo.

Hay una serie de problemas de tipo técnico concurrentes en ambos sectores y que provienen de los condicionantes intrínsecos del deporte. El primero es el del lugar de emplazamiento. Todo deporte posee un determinado lugar geográfico en el que se originan las confrontaciones personales más interesantes. La portería en el fútbol y balonmano; la cesta en el baloncesto; la línea de llegada en las carreras; los trampolines, rampas, listones y barreras en los saltos, son lugares en los que se producirán las situaciones más emotivas. En ellos conviene situarse, aunque sea muchas veces enormemente complicado el conseguirlo. De no ser los fotógrafos de Prensa, es difícil para un aficionado obtener permiso para situarse en un lugar de los «privilegiados», debido a la razón real de que se podría molestar a los contendientes. En este caso se impone el uso de teleobjetivos que nos acerquen lo más posible a tal lugar. Ahora bien, ya se sabe que los «teles» son lentos (por tener usualmente una abertura máxima de diafragma no muy elevada) y de difícil equilibrio, lo que los aleja

del uso de velocidades de disparo menores de 1/60 de segundo.

Siendo así que la rapidez de movimientos es uno de los factores deportivos, nos encontramos en esta complicada situación: necesario uso de objetivos «lentos» con velocidad de disparo «lenta», que los equilibra de alguna manera, para registrar imágenes sumamente rápidas. (No nos situamos en el caso óptimo de contarse con luz extraordinaria, lo que suprimiría gran parte del problema, sino en un caso de luminosidad «normal», bien sea interior con luz artificial o exterior un día nublado.) Con poca luz y un diafragma máximo de 3.5 (como en la mayoría de los «teles» normales), la velocidad irá al nivel mínimo permitido por nuestro pulso (suponiendo ya el uso del film más sensible asequible forzado al doble o triple), lo que en pocos casos proporcionará una imagen nítida de sujetos en movimiento brusco. Aquí tocamos el punto de la nitidez imperfecta admitido en la fotografía deportiva.

Incluso se abunda en los efectos «movidos» con su facultad de ofrecer la visión plástica de la acción, como manera de representar la unión de los medios espacio-temporal.

En segundo lugar surge la alternativa de ofrecer momentos culminantes (el gol, la canasta, el mejor lanzamiento, el salto vencedor) o más bien momentos de por sí no importantes (un pase, salto o lanzamiento cualquiera) pero de fuerza plástica, de interés fotográfico. Volvemos al punto de vista de la intención del operador. Hay casos en los que se buscan los primeros y que exigen la atención continua del fotógrafo, que debe seguir las jugadas con el aparato a punto y el dedo sobre el disparador para no perder la ocasión que puede ser la única de la competición. Colaborará la mayor o menor intuición en el seguimiento de trayectorias y jugadas y la situación en el lugar preciso desde el que se pueda captar con mayor claridad. No es fácil acostumbrarse a la paciente espera de tales ocasiones con el gatillo preparado y la mirada atenta. Exige cierta práctica, el conocimiento profundo de las reglas del deporte en cuestión, y los reflejos adecuados para no perder el disparo en esas décimas de segundo precisas en las que convenía hacerlo.



(Fotos del autor)

Los momentos no-culminantes o banales, acertadamente recogidos, pueden tener tanta fuerza expresiva o más, a condición de presentar situaciones suficientemente descriptivas por sí mismas como para dar una imagen acertada del deporte en cuestión. Aquí conviene mencionar una actitud que puede desarrollarse y que es la de captar lo que contiene de drama y de emoción todo deporte, independientemente de sus reglas peculiares, por tratarse de actitudes humanas que son las que en resumidas cuentas se expresan en todos los ámbitos de la vida cotidiana y que no faltan en este campo, sino más bien se presentan con mayor acento en él.

Otro problema que conviene abordar es el de las condiciones ambientales. Los objetos materiales como cuerdas, vehículos, vallas, estrados; los personajes asistentes como colaboradores, ayudantes, jueces, árbitros; los elementos naturales o urbanos emplazados alrededor; todo ello puede ser sujeto de la atención del fotógrafo para aprovecharlos de un modo que se integre al evento en marcha, consiguiéndose la extensión del hecho deportivo no tan solo a los propios deportistas sino también al resto de personas y elementos que toman parte, directa o indirectamente, en él.

El ojo del fotógrafo es quien mejor puede percibir tales detalles, usualmente considerados como accesorios, a fin de realzarlos y proporcionarles una estatura superior a la normalmente concedida a ellos. Todo lo que la cámara recoge puede ser válido si posee la fuerza expresiva suficiente como para llamar la atención del posible espectador. Pequeños detalles pueden decir más que planos generales. Esta es una regla de oro del arte fotográfico y que si repetimos aquí se debe a mostrar la validez general de ella en todas las ramas de la fotografía.

Finalmente vamos a hablar de las posibilidades expresivas puramente fotográficas de la iluminación que puede jugar un gran papel en la fotografía deportiva. Contraluces violentos y contrastes acentuados son materia prima posible de extraer de un evento deportivo y que la fotografía recogerá como herramienta de trabajo suya propia. Quizás resulte extraño decirlo, pero no son los fotógrafos profesionales deportivos los que mejor fruto sacan del fenómeno luminoso, sino los fotógrafos «a secas» que realizan incursiones esporádicas por el campo del deporte, con su carencia «a priori» de temas «necesarios de tratar» o de temas «inútiles» que tantas veces anquilosan a los profe-

sionales apartándoles la atención de lo que no les concierne directamente.

También interviene el hecho de que el que se acerca por primera vez a un campo, se asombra por todo lo que resulta nuevo para él y le concede la importancia del hallazgo, mientras que el profesional que lo ha contemplado una y otra vez, le presta tan solo el interés del objetivo concreto que persigue en él, sin desviar su atención a las facetas menos importantes para los técnicos, consideradas como fuera de su ámbito.

Como siempre se dice, «la mejor manera de realizar fotografías deportivas es haciéndolas», y toda consideración teórica será posterior al trabajo ejecutado, como análisis racional de los resultados obtenidos y experiencia que ayude en acontecimientos similares, lo que siempre resulta positivo. Diremos en resumen que la fotografía deportiva es una rama especializada de la fotografía en general, y que posee su dinámica propia con la que conviene habituarse, si interesa el avanzar por ella, bien a nivel de curiosidad, especialización o por proporcionar otra imagen de ese gran conjunto que forma la realidad y que el fotógrafo no cesa de atacar, único modo de sentirse realizado a sí mismo y de comunicar sus experiencias internas a los demás.

UN POCO DE TECNICA SOBRE EL MONTAJE FOTOGRAFICO

Por ENRIQUE B. MARTIN



Doble impresión realizada mediante dos temas tan distintos como son una procesión de Semana Santa en la Plaza Mayor de Segovia y una escena de una obra representada en un café-teatro madrileño. La adecuación de claroscuros es total y la diferencia de tallas produce un efecto de sorpresa.

(1)

Cuando se trata del montaje fotográfico, hay que tener en cuenta la oposición más o menos velada de los fotógrafos defensores a ultranza del «realismo» o «lo descriptivo», para los que el montaje no constituye una técnica válida, sino que lo desprecian por considerarlo como una solución fácil

que utilizan unos fotógrafos que no son capaces de realizar fotos directas con un interés inmediato.

Como esta postura abunda sobremanera y no solo entre los mismos fotógrafos, sino también entre directores de publicaciones, críticos de arte, Jurados de Concursos y, finalmente, público que discute sobre obras fotográficas, es necesario aclarar algunos con-

Superposición parcial al introducir la cabeza inferior del modelo en un negativo que contiene su cuerpo entero. El encuentro de dos facetas distintas del mismo personaje resulta angustioso.

ceptos que pueden prestarse a confusión.

Sin querer dar definiciones, que siempre resultan discutibles desde uno u otro punto de vista, se puede considerar como lo propio del arte fotográfico (por lo demás, un arte considerado como secundario y bastante despreciado por el resto de las artes «tradicionales») la recreación de la realidad mediante el juego de luces y formas que se imprimen y fijan en papeles. Toda recreación implica una nueva visión. El destacar o deformar u ocultar aspectos de la realidad externa tal como la percibe el autor, con el fin de expresar su opinión o su postura emotiva ante ella, y conseguir el brote de una idea o una sensación en el espectador que se fija en su obra.

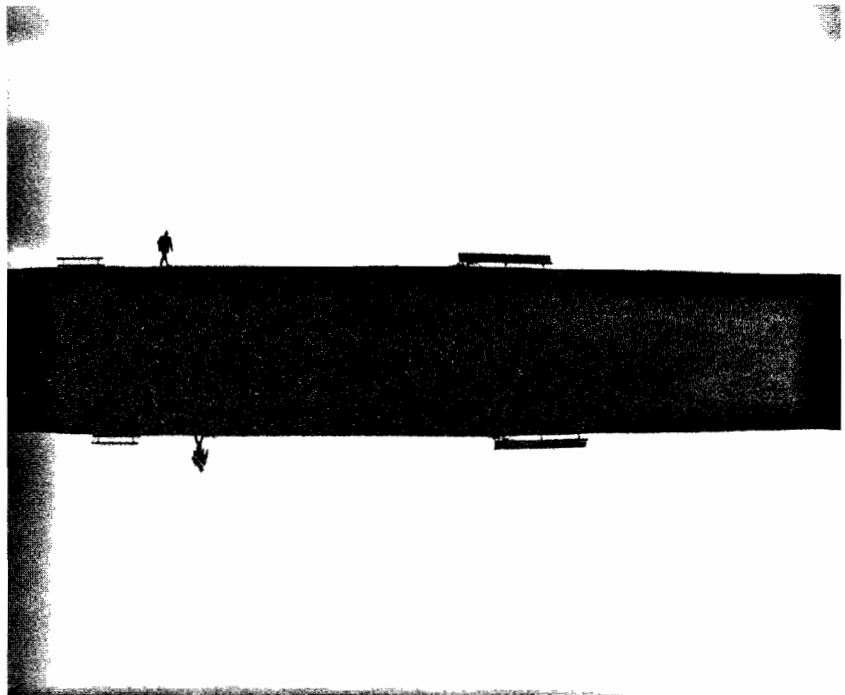
Si lo esencial está en la representación personal de un sector de la realidad externa, la técnica que se utilice no adquiere mayor importancia. Fotografía descriptiva, de reportaje, cuyo representante máximo podría ser el francés Cartier-Bresson, que exige al fotógrafo que componga su foto en el momento en que va a disparar, para que luego amplíe todo el negativo, sin efectuar ningún trabajo especial de laboratorio. Que se plasme aquello mismo que se está observando por el visor. Desde luego que no se puede hablar aquí de una esclavitud a «lo real», puesto que el fotógrafo tiene el poder de elegir el tema, el ángulo de visión, los efectos luminosos, el sector que entrará en el negativo, y el resultado será SU visión, que implica SU opinión sobre el asunto que ha fotografiado.

Siguen luego una serie de escuelas o «modos de fotografiar», que pierden gradualmente su actitud de sumo respeto ante «la realidad» y exploran modos de fortalecimiento de la expresión mediante el uso de elementos o técnicas «irreales» o provenientes de otras ramas artísticas, hasta llegar, en el otro extremo de la



escala, a la fotografía abstracta o no figurativa, en la que todos sus elementos han sido incluidos sin contar con ninguna ley lógica o representativa. Aquí podríamos mencionar a algunos futuristas y los surrealistas que inventaron los

«fotogramas» o fotografías sin cámara, al colocar diferentes objetos sobre papeles sensibles e imprimir sus contornos y superficies con iluminación normal, para obtener extrañas figuras geométricas o formas abstractas. Desta-



Bloqueo del sector inferior del papel para luego darle la vuelta y volver a imprimir el mismo tema, esta vez en sentido inverso.

Ejemplo similar al anterior de bloqueo parcial. En esta foto se ha invertido el negativo para que reprodujera simétricamente la mano derecha de la modelo y el codo superior perteneciente a otra persona. Se ha bloqueado el rostro en una de las impresiones para que no se perdiese la claridad de la expresión, y se ha reproducido la pared sobre los brazos para dar una sensación extraña de irrealidad



caron, entre otros, los pintores Ray, Ernst y Duchamp.

Entre estas dos escuelas extremas se ha ido forjando una concepción de uso, tanto de la realidad exterior tal como es, como de los elementos irreales o absurdos que pueden añadir o aportar algún significado.

Es difícil concretar cuándo y dónde nace el montaje y quizás no se pueda hablar de nombres concretos, sino de una larga serie de autores que fueron descubriendo distintas técnicas por su propia cuenta

Las primeras teorías sobre la importancia del montaje y su demostración práctica con fotos, podrían localizarse en la Alemania de la Primera Guerra Mundial, de la aplastada Revolución Spartaquista de 1919 y de inicios de los años 20, en medio de una inusitada actividad política (progresión asombrosa de la ideología nazi) y artística (destrucción de la cultura anterior, futurismo, epopeya del arte abstracto), debido a la acción del grupo Dadaísta de Berlín y el Bauhaus.

Los Dadaístas berlineses, entre los que hay que mencionar a John Heartfield, el padre del montaje, y a Grosz, descubrieron las posibilidades del montaje fotográfico como arma política, al deformar la realidad con el fin de concretar la crítica a ella mediante imágenes que eran fácilmente captadas por el público y que podían reproducirse en grandes dimensiones por medio de afiches y pegarse por todas las esquinas de una ciudad. Realmente era el uso de las técnicas de la publicidad para la política, con las ventajas que aportaba la fotografía sobre la pintura o dibujo anteriormente usados.

El Bauhaus, con su intento de asimilación de técnica industrial y belleza estética, buscaba un arte funcional que transformase el aspecto y uso de los objetos externos. Una de las secciones de la escuela era la fotografía, que in-

tentaba fusionar lo mecánico y lo bello en el campo de la fotografía, y que realizó una buena labor en el montaje, destacándose los de Moholi-Nagy

Después de la aparición de teorías del montaje y de efectuarse obras que defendían y difundían tales teorías, generalizado por los surrealistas, empleado por numerosos pintores como material básico para sus cuadros, reivindicado en el arte hermano (el Cine) por Griffith, Eisenstein, Pudovkin y otros realizadores de los años 20, el montaje adquirió un gran apogeo y gozó de la dedicación de grandes fotógrafos, hasta irse estructurando y originando sus propias convenciones y lenguaje. Su lenguaje es todo, menos rígido, pues le permite toda la libertad imaginable de procedimientos, trucos y aplicaciones. Para dominarlo hay que dominar primero lo que se puede denominar «fotografía directa o realista», pues se basa en ella y de ella extrae su fundamento. Pero al mismo tiempo es una prolongación del fenómeno fotográfico, que rompe con las barreras de tiempo, espacio y acción y rompe con toda lógica o ley natural.

El montaje es un arte dentro del arte de la fotografía, y como tal hay que considerarlo, para extraer de él sus mejores posibilidades y ampliar nuestra visión del mundo y la realidad.

DIFERENTES PROCEDIMIENTOS DE MONTAJES

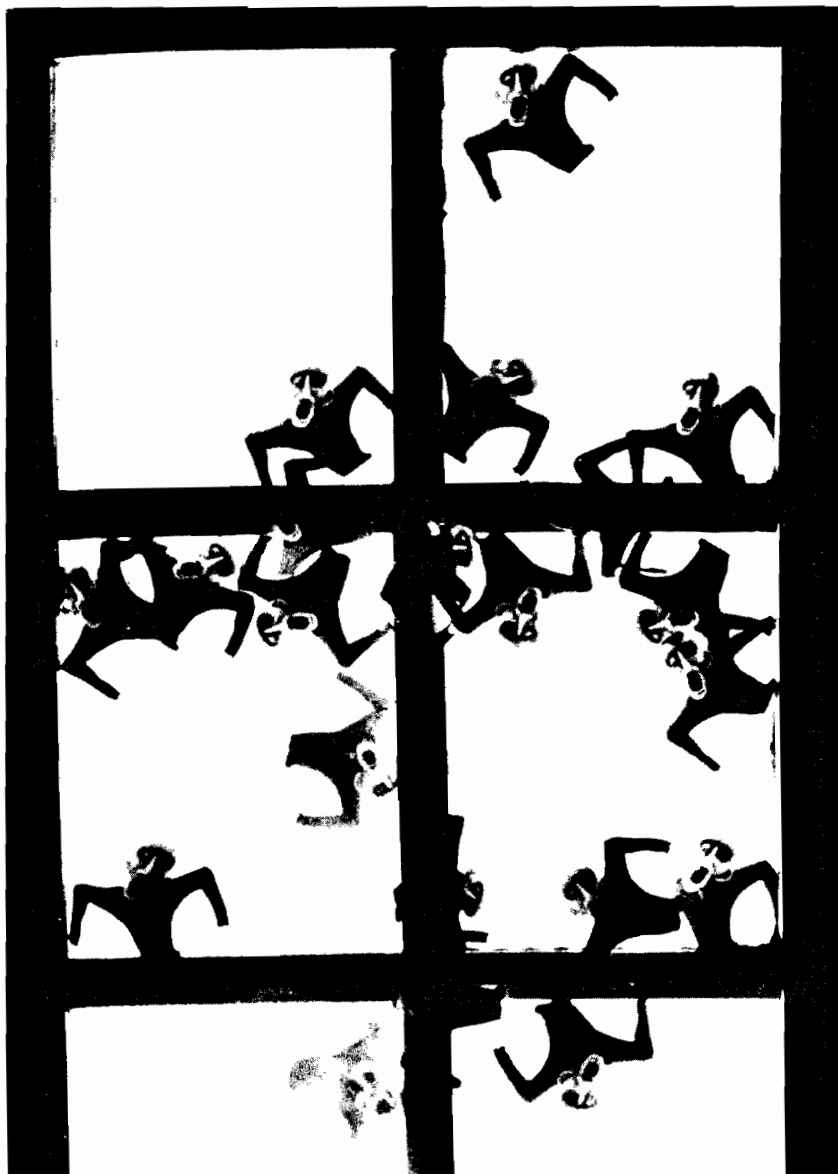
(II)

Daremos un sucinto recorrido por las diversas maneras de realizar los montajes fotográficos, tocando todos los puntos que pueden ser de interés para su análisis.

1) Montaje en el mismo negativo

a) Doble impresión

Este es el procedimiento que, a primera vista, parece ser el más sencillo y que, sin embargo, en contadas ocasiones produce resultados satisfactorios. Su esencia consiste en disparar dos veces (o más) sobre el mismo negativo, o sea, realizar el montaje en la cámara. En las antiguas cámaras de cajón resultaba fácil por la independencia de cada placa. Actualmente son pocas las cámaras que permiten la doble exposición, puesto que la casi totalidad de ellas tienen dispositivos para evitarla. Disponemos de dos posibilidades. O bien disparar y cargar suavemente al tiempo que se apoya el botón inferior en la base de la cámara que deja sueltas las ruedecillas internas que obligan al negativo a avanzar, por lo que



«Collage» al reproducir varias veces una figura y relacionarla con otras que han sido previamente recortadas y colocadas luego en una ventana a contraluz, por lo que se pierde el exterior. Luego se han reforzado los negros de la madera para obtener un gran contraste.

aunque a veces pueda producir resultados similares, y su poco control es como la doble impresión. Se trata de disparar en tiempo y dejar que una persona u objeto permanezca estática en varias posturas y se mueva en el intermedio velozmente, con lo que se consigue la impresión de las posiciones que han estado más tiempo recibiendo luz mientras que las restantes se difuminan o dejan solo los trazos luminosos de su movimiento. Exige condiciones de luz muy débiles, para que solo se impresione el tema central.

2) Montaje superponiendo dos o más negativos en la ampliadora

a) Superposición total

Posee las ventajas de la doble impresión, además de ser fácilmente controlable. Se escogen dos o más negativos (a medida que se añaden negativos, la copia será menos contrastada y exigirá más tiempo de impresión, así como más difícil de obtener temas definidos) y se colocan uno encima del otro, vigilando el resultado que ofrece la ampliadora, hasta obtener la combinación que más agrada y que entonces se procederá a imprimir. Hay que saber con seguridad qué efecto se busca y qué tipo de negativos conviene utilizar.

b) Superposición parcial

Es una variante del anterior en la que se ha recortado previamente un trozo o más de uno o varios negativos y se procede al ajuste de ellos dentro de un negativo completo. Permite el mantener muy definida la mayor parte del negativo e incluir solo el elemento que se crea fundamental. Su inconveniente reside en la imposibilidad de variar el tamaño de los temas respectivos, por lo que conviene el pensar de antemano los tamaños cuando se intenta este tipo de técnica.

éste se detiene enfrente del objetivo y es entonces posible el disparar por segunda vez, o bien disparar todo un rollo que se volverá a rebobinar y se disparará por entero de nuevo.

En ambos casos conviene tomar una serie de precauciones. Apuntar cuidadosamente, mediante diagrama o dibujo, la posición del objeto que se ha fotografiado el primero, para que no se confundan sus elementos definitivos con la segunda toma. Tener en cuenta que el negativo va a recibir luz por dos veces, lo que puede provocar una sobreexposición que destruya la imagen.

Los mejores resultados se pueden conseguir cuando se trata de dos temas muy dispares entre sí,

lo que constituye en la copia positiva una situación irreal con todos los elementos perfectamente integrados. También en el caso de ser la misma persona u objeto el que se capta en posturas distintas, relacionado consigo mismo. Un paño negro de fondo ayudará a evitar elementos inútiles que desfiguren el tema central.

Es el más azaroso de los montajes y el que exige más suerte para resultar válido, por el poco poder de control sobre su desarrollo.

b) Tiempo e iluminaciones sucesivas del tema

Esta técnica no entra realmente dentro del campo del montaje,

3) Montaje trabajando en la ampliadora

a) Bloqueo de todo un sector del papel

Sirve para yuxtaponer trozos uniformes, facilitándose la tarea de bloquear una zona, si ya existen límites determinados en el negativo.

El ejemplo más usual es el de añadir una bella colección de nubes a un paisaje en el que el cielo ofreció mucha luz y quedó negro en el negativo. Otras posibilidades son la eliminación de elementos inútiles y su sustitución por otros más interesantes, como puede ser el cambiar una fea pared por una ventana o un paisaje, etc.

El procedimiento es el bloquear la zona que se quiere mantener virgen con un cartón espeso que no sea traspasado por la luz, que se va moviendo lentamente en ambos sentidos cerca de la línea de separación para que haya una difuminación que facilite el contacto de ambas superficies sin rayas opacas o blancas.

Se debe calcular de antemano el tiempo de exposición para cada negativo por separado y la distancia a la que se proyectará para obtener el tamaño que interesa en el papel. Luego se colocará un papel bajo la ampliadora, tratando de que no se mueva en absoluto, y se trazarán en él las indicaciones de los lugares que se deben bloquear. Hay que prestarle atención al hecho de que se han de localizar dichas indicaciones posteriormente a la luz roja, y ello exigirá el uso del tacto preferentemente a la vista. Unas líneas trazadas con lápiz que produzcan un surco fácil de rastrear con los dedos es lo más indicado. Para lugares de referencia, unos círculos concéntricos. Si se marca demasiado fuerte, en la copia positiva se distinguirá lo que se hizo y no quedará un buen efecto.

b) Bloqueo parcial

Es una variante del proceso anterior, que se diferencia en que en este caso es una zona o varias dentro del conjunto las que se imprimirán con otro u otros negativos. Incluso puede tratarse de una parte del mismo negativo que se quiere reproducir (colocar va-

rias veces a la misma persona en el mismo decorado) o alterar de tamaño (persona sentada con un pie mayor que todo el cuerpo). Es necesario componer previamente el conjunto, dibujando en un papel bajo la ampliadora las líneas de contorno de los elementos que van a ser incluidos, sin olvidarse de apuntar el tiempo de impresión de cada parte por separado. Más tarde se han de recortar los dibujos y formar mascarillas de cartón con ellos, de un tamaño ligeramente inferior al original (lo que facilitará la difuminación al mover la mascarilla), que se pegarán al extremo de trozos de alambre. Cuando se realice la impresión de uno de los sectores, el resto del papel debe estar cubierto y las

mascarillas que limitan el sector que se imprime deben moverse lenta y continuamente. Así se actuará con los otros sectores, recordando, como en el caso anterior, de no mover el papel y de efectuar en él las marcas que facilitan la identificación de las superficies.

4) Montaje por «collage» o refotografiando

a) Sencillo

Este cuarto método es el más seguro de todos y el que suele producir los mejores resultados, aunque exija un proceso más largo, por tener que fotografiarse



Procedimiento similar al anterior para intentar representar una «Entrada al Paraíso», que de otro modo que no fuese mediante el montaje resultaría muy difícil de conseguir

el conjunto, revelarse y conseguirse otra impresión positiva. Su fundamento está en componer con elementos sacados de varias fotografías, una obra nueva, que tendrá las características que queramos proporcionarle.

Su aspecto más sencillo consiste en la inclusión de un elemento o un sector de una foto (positiva) en otra (también positiva). Un ejemplo sería el del soldado con bayoneta al que se le incluye una flor en el extremo de su fusil. A la foto completa (soldado) le hemos añadido un elemento (flor) que se pega a ella con goma líquida corriente. Fotografiamos el conjunto teniendo cuidado de los reflejos de los focos, si se trata de fotos brillantes. Al imprimir el nuevo negativo obtenemos un positivo con el elemento añadido por nosotros dentro de la foto inicial.

b) *Complicado*

A medida que profundizamos en la técnica, podemos introducir todas las variantes que deseemos. Se puede partir del principio del «collage» pictórico, ordenando diferentes elementos con distintos tamaños y expresiones en un papel blanco que luego se fotografía. Se pueden unir los fondos de varias fotos para que se coloquen nuevos elementos sobre ellas. Se puede reproducir numerosas veces un mismo elemento en varios tamaños y luego pegarlos en cualquier orden. Como se puede recortar con unas tijeras el elemento o el trozo que nos interesa y desechar el resto, las posibilidades de conjuntos y composiciones son infinitas, incluso partiendo de una misma foto.

También se puede llegar más lejos y utilizar diversos materiales que no sean papel fotográfico. Objetos de toda índole, recortes de revistas, dibujos hechos por uno mismo, todo lo materialmente imaginable puede ser susceptible de formar una combinación o «collage» que se pueda fotografiar.

Este método se halla en una zona intermedia entre la pintura, la escultura, la mera reproducción fotográfica de una obra que pertenece a otro medio artístico y la verdadera fotografía, de tal manera que a muchos les cuesta aceptarlo como una variante válida del montaje fotográfico. Los principios de tipo teórico que pueden decidir si una obra cumple o no la

función de la fotografía ya los hemos tocado en la primera parte del artículo y lo volveremos a hacer en la conclusión. Ahora solo destacaremos el hecho de que no basta con refotografiar el «collage» para obtener un buen resultado, sino que el fotógrafo ha de poner toda su atención y conocimientos para que el resultado final, tras todo el proceso de revelados y fijados y ampliaciones, sea satisfactorio para él mismo como creador y para el que llegue a su obra como espectador con espíritu crítico.

Y un buen resultado se puede conseguir cuando se conocen los pasos intermedios, si no, es imposible.

CONCLUSION

(III)

Es cierto que la fotografía es «la escritura con la luz», un arte de la imagen en la época del predominio de lo gráfico, un arte visual asequible a toda persona que posea un poco de interés y de entusiasmo por los resultados que consiga.

También es cierto que la fotografía se halla despreciada entre las demás artes y que la publicidad, la televisión y el reportaje periodístico captan a los mejores fotógrafos, que no encuentran manera de vivir de su profesión, entendida en un sentido «artís-

tico» y no de complemento a un texto o de rival del dibujo.

En su lucha, comenzada a fines del siglo pasado por Stieglitz y su «American Place», en Nueva York, por valorizar el fenómeno fotográfico como un arte con su estructura y sus métodos y lenguaje propios, frente a una crítica que no le daba importancia y un público que no sabía qué opinar, se reafirmaba el poder propio de expresión que posee la fotografía. Desde entonces hasta la fecha, mucho se ha avanzado en este reconocimiento, pero no lo suficiente.

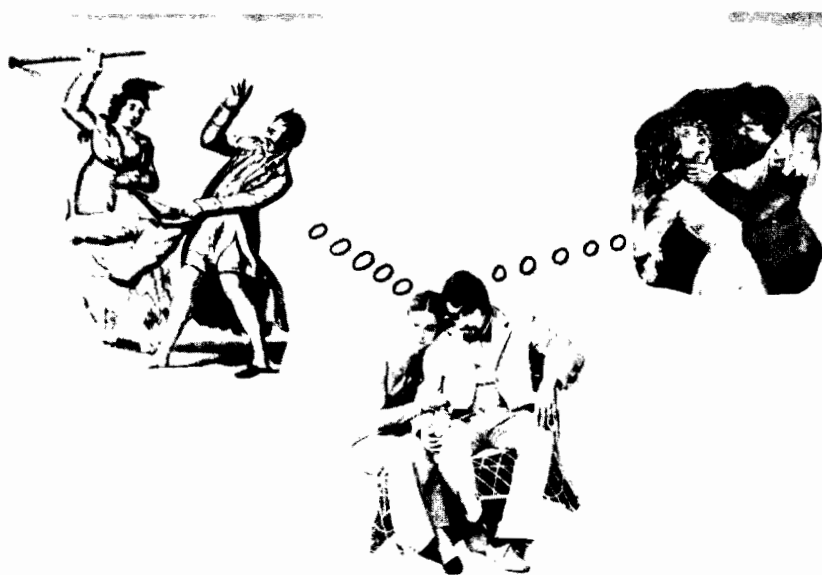
La fotografía es y debe ser un medio de comunicación.

La fotografía puede y debe utilizar todos los métodos que le favorezcan en la consecución de su propósito.

La fotografía se enriquece con todos los aportes de la creatividad personal, sin erigir esquemas o leyes rígidas en contra de lo nuevo.

El montaje es un colaborador privilegiado de la fotografía, a la que ayuda a descubrir nuevas realidades o deformar las presentes.

Enrique B. Martín nació en 1946 y ha viajado extensamente por América y Europa. Ha estudiado fotografía en la «London School of Printing» y ha publicado trabajos en Francia, Inglaterra, Venezuela y España, pensando residir en Madrid y trabajar como reportero independiente.



«Collage» simple en el que se han unido tres fotos representando tres escenas diferentes y que nos recuerda la técnica del «comic», a la que la fotografía puede acercarse sin perder su valor propio.

*Bellas
Artes 74*



AUGE DE LA FOTOGRAFIA EN LAS NUEVAS TENDENCIAS PLASTICAS

ENRIQUE B. MARTIN

UNO de esos giros imprevistos y, sin embargo cíclicos, de las tendencias estilísticas en el reino de las artes, nos coloca actualmente en un período de florecimiento de las tendencias representativistas que casi ha relegado al informalismo al capítulo de lo académico.

Comenzada a fines de los sesenta y afirmada en los setenta, como ha puesto de manifiesto la «Documenta 5 de Kassel», las tendencias realistas se imponen entre las vanguardias del momento. Lo cual se acompaña de una revalorización de la fotografía, a veces como punto de partida y en ocasiones como final del proceso. Son incontables los artistas que la utilizan como apoyatura o que trabajan sobre ella, transformándola y recreándola. E incluso entre los fo-

REPRESENTACION REALISTA DESORBITADA, LLEVANDO EL "POP" A SU EXTREMO, HECHA POR LA REVISTA "ESQUIRE".



PORTADA DE UN LIBRO CON UN FOTOMONTAJE DE JOHN HEARTFIELD (1916).

Estados Unidos y se ha exportado como vanguardia de manera un tanto artificial. Normalmente trata sobre aspectos banales de la vida en los suburbios de grandes ciudades o en pueblos pequeños; prestando atención a los grupos familiares rodeados de una variada gama de utensilios domésticos; o a reflejar escenas callejeras en momentos en los que «no pasa nada». El tratamiento técnico de estas obras se fundamenta en la reproducción de objetos y personas reales con todo lujo de detalles, pareciendo que esta pintura es una copia de la foto de álbum familiar, a escala natural. La posible interpretación de esta concepción de la pintura (a la que algunos críticos han considerado como la respuesta del capitalismo desarrollado al «realismo socialista» que fue durante varias

FOTOMONTAJE DEL CONSTRUCTIVISTA EL LISSITZKY.

tógrafos están surgiendo nuevas formas de realización a las que se puede rastrear el origen en el terreno pictórico. Nos referimos a esta evolución, tanto a nivel internacional como español.

Dentro de las escuelas realistas, se pueden distinguir claramente dos bloques, que responden a diferentes concepciones de la sociedad y la posición que el artista ocupa en ella. La primera es la del «sharp focus realism», que viene a significar algo así como «realismo perfectamente enfocado» (también llamada «Hiperrealismo») y su nombre se relaciona con ese aspecto técnico de la fotografía correspondiente al enfoque. Cuando las imágenes que componen la fotografía se hallan delimitadas, pudiendo observarse todos sus detalles con minuciosidad, ello se debe al cuidado puesto en enfocar la cámara. Esta escuela ha nacido en los





ASPECTOS DE UN HAPPENING FOTOGRAFICO, CREANDO UNA NUEVA REALIDAD PARA LA CAMARA.

décadas la forma de arte oficializada en los países socialistas, y que tan pocas obras dignas de mención ha producido, por su esquematismo y falta de imaginación) habría que encontrarla en una mentalidad bloqueada a la fantasía y conocedora de técnicas complejas, que sólo puede inspirarse en los temas grises de su vida habitual, en aquello que le rodea y puede tocar o recordar. Esta tangibilidad de los modelos va en consonancia con el materialismo consumista de la sociedad de la que proceden y en la que se mueven tales artistas.

También afectan los valores consumistas a los artistas que forman la otra gran tendencia: el realismo crítico, sólo que éstos en vez de aceptarlo y adaptarse a él, lo rechazan, sirviéndose de su obra como de un arma. El funk art (1); la nueva figuración (2); el shocker pop (3) son varias de las ramas en las que se divide el movimiento, usualmente con afinidades, e incluso integradas dentro del fenómeno de la contracultura o cultura «underground». En ocasiones se mezclan arte y política de forma nítida. El descontento ante una forma de vida que deja poco lu-

gar a la imaginación y la poesía ha impulsado a muchos artistas a oponerse y reflejarlo en su obra mediante la técnica de mayor facilidad comunicativa: el realismo.

Ambas —y antagónicas— tendencias se nutren en gran medida de la escuela «pop» que marcó la última parte de los años sesenta. De ella han tomado las distintas técnicas fotográficas (collage, montaje, parecidos mecanismos de reproducción) y los recursos de los carteles publicitarios. Reflejo de su época histórica como pocas veces ha existido otra escuela artística, el «pop» era hijo de la civilización de la imagen tanto como de la de la coca-cola; del dadaísmo como del futurismo; del culto al objeto como del miedo a la masificación.

Centrada su temática en los objetos de consumo, la actitud del artista «pop» era de inhibición a proyectar su subjetividad, elevando los objetos (o su representación) a la categoría de obra de arte, como hizo Dadá en los años veinte, pero con una diferencia esencial. Mientras Dadá negaba al arte y se burlaba del esteticismo, los «pop» descubrieron una belleza obsesiva en los productos que les inspiraban.

Muchas de las técnicas «pop» de manipulación de la imagen, como las repeticiones del mismo tema, idénticas o con ligeras variaciones; las series construidas con los mismos elementos; las combinaciones entre imágenes positivas y negativas, o entre distintos colores del mismo modelo; perfeccionadas por gente como Hamilton, Warhol, Liechtenstein y Rosenquist, han sido apropiadas por los realistas críticos, entrando a formar parte importante de sus elaboraciones. Lo que varía es el contenido, y esta diferencia es la que separa a unos y otros.

Abordando la situación en España a lo largo del 72 y 73, salta a la vista una preocupación intelectual y práctica en muchos artistas para asimilar lenguajes icónicos y establecer nuevos códigos de expresión, remitiéndose a la imagen fotográfica como elemento catalizador y materia prima de elaboración.

Entre los miembros reconocidos del nuevo realismo español se encuentra gente como Genovés (que acaba de ser expuesto en Madrid después de un largo silencio, mostrando una especie de panorámica de su obra); Canogar en franca alza tras



COMPOSICION FOTOGRAFICA CON REPETICION DE ELEMENTOS, DE DEMETRIO.

su premio en Sao Paulo; los Crónica y su ironía ante la historia, invitados a representar a España en la próxima Bienal de París (que en esta ocasión ofrece la novedad de reservarse a los artistas menores de 35 años); Somoza y sus contrastes culturales; y mucha más gente que pertenecen o se aparentan a la escuela.

En todos ellos se puede apreciar la estrecha relación que guardan con las imágenes, fijas o en movimiento; a veces provenientes del campo cinematográfico, cuya planificación y montaje influyen sustancialmente las nuevas experiencias en las artes plásticas.

También (los «conceptualistas») radican el origen de sus investigaciones en el campo fotográfico dedicados a profundizar en los mecanismos de la comunicación a través de imágenes. Elaborando por su cuenta, o seleccionando y componiendo fotos reproducidas por los medios visuales, se plantean problemas de tipo lingüístico, sintáctico y simbólico, efectuando un análisis similar al que el estructuralismo realizó en la literatura. Entre los que trabajan en este terreno destaca Corazón (que será el

otro invitado a la próxima Bienal de París).

Respecto a lo puramente fotográfico, un grupo se ha aglutinado en torno a la revista «Nueva Lente», entregados a la revisión del papel del «artista de la cámara», colocándolo a un nivel más de diversión o juego y de concepto que de fabricante de fotos. Su postura lúdica desecha el cuidado técnico para resaltar los fenómenos «cuando-por qué-para qué» que intervienen en la toma de fotos, importando más este contexto, e incluso la serie de fotos que preceden y continúan, que la foto acabada en sí misma. Aportan espontaneidad y tienen en cuenta el factor «azar», corriendo el peligro de caer en la acción por la acción. A veces prescinden tanto del material comunicable que sus fotos son herméticas, entendidas por el que conoce la situación que las originó y por nadie más.

Uno de los actos demostrativos de su visión de la fotografía fue el «happening fotográfico» realizado en la galería Redor. Se invitaba a todos los asistentes a ir con su cámara, y el cliqueteo continuo se apoderaba de los presentes como una droga. Si se llevaba cámara no se podía dejar de utilizar. El fotógrafo era a su vez fotografiado por todos los costados. El espectador perdía su miedo a posar y llegaba a relajarse y sentirse desinhibido ante las cámaras que le enfocaban (esta rigidez de la persona que se siente fotografiada es muy habitual y quizá provenga del primitivo miedo a lo mágico, al espejo que se puede llevar la imagen reflejada). Luego se procedió a crear un minicaos utilizando los objetos preparados a tal efecto en el salón, originándose una vorágine en la que movimiento, ruido y color se distorsionaban. Aunque no hayan salido muchas fotos de categoría, los participantes se divirtieron. Y la fotografía ganó adeptos.

Todas estas actitudes de acercamiento nuevo al hecho fotográfico resaltan una especie de auto-defensa de los fotógrafos ante la invasión en su medio por grafistas y pintores. Así se le confiere importancia a la «instantaneidad» y «el momento creativo», acercándolos a cualquier aficionado. Aunque luego, para obtener buenos positivos, habrá que conocer el proceso técnico. En este sentido es similar la postura de muchos artis-

tas dedicados al «land art», que se van por los montes y playas para modificar la naturaleza, empleando objetos que encuentran y colocan (como las señales de pastores y piedrecitas en cavidades que Luis Muro realiza en Cuenca), o llevando ellos mismos los plásticos y botes de pintura con los que alterarán conscientemente el habitat natural. Una vez efectuado su acto creador, la fotodocumento será el testigo, y a la vez el objeto artístico, que sobrevivirá a la experiencia, cuando la lluvia y el viento descarguen su poder.

Finalizando esta panorámica de la evolución actual de la fotografía entre las artes plásticas, mencionaremos otra exposición celebrada en Madrid. Se trata del alemán John Heartfield, miembro del grupo dadaísta de Berlín, y que por primera vez ha sido expuesto en España.

Su obra consiste en foto-montajes realizados para ser difundidos ampliamente, como portadas de libros, posters o en revistas gráficas.

Y su importancia excepcional radica en haber sido el que descubrió las técnicas y códigos que regulan la composición de imágenes (fotomontajes), mezclando en ellos fotos de actualidad con otras compuestas por él mismo. A diferencia de los demás collagistas de los años 15-25, él era fotógrafo ante todo, y revolucionó las posibilidades expresivas de la imagen. Una técnica relativamente reciente (su primero data de 1924) y que lamentablemente apenas se ha continuado. Quizá ante la influencia que su exposición ha causado a los asistentes, veamos pronto un resurgir del fotomontaje en España. Lo cual sería una forma de abrir aún más campos a la fotografía.

1. Del que su máximo exponente sería Kienholtz con sus reconstrucciones.

2. Con gente como Alvermam; Rancillac; Velikovic; Zapata; Erro; y uno de los precursores, Bacón.

3. Este es el concepto del arte como efímero y no comercial, y sus autores ni exponen ni son conocidos. Se acercan al «happening» más que al rigor.

El arte de vender

En sus principios, la fotografía fue considerada pintura menor. Luego, su aspecto documental o publicitario superó al llamado artístico, salvo excepciones. Más tarde, coincidió con los deseos de un arte masivo, sin obra única. Ahora, en fin, la Galería Multitud, de Madrid, auspicia la piroeta: ciento sesenta fotos —de cuarenta autores— que aspiran a ser arte y no de ensayo —tiradas en copia única o en escasísimas versiones, con tácita destrucción del negativo como aval—, se exhiben allí desde el pasado 10 de febrero.

Esta exposición, por tanto, no es sólo un homenaje. “Pretendemos —dicen los organizadores— que sea también un punto de partida hacia la consideración de que una fotografía original, firmada y numerada, tenga como mínimo la misma categoría de valor artístico y comercial que la obra gráfica de los artistas plásticos.” El método de valorización (los precios oscilan entre las mil cuatrocientas y las cincuenta mil pesetas) es simple: comprometer al fotógrafo a no tirar más copias de cada negativo que el número prefijado y destinado a la venta. La tirada máxima es de veinte ejemplares, aunque haya autores que deciden imprimir un único original y destruir posteriormente el negativo, con lo que su precio resulta más elevado.

“Se acaba de conseguir el espaldarazo para que en España se considere a la fotografía como arte y arte comparable”, explicó a CAMBIO16 Ignacio Barceló, director de la revista *Arte Fotográfico*. “A ver si acabamos ya de preocuparnos por la presentación de las fotos, pegándolas sobre un *tablex* con cuatro chinchetas —añade—. Respecto a la exposición en sí, creo que se echa de menos el reportaje, género muy influyente en el país, y el retrato, que también se cultiva mucho.”

Para Gerardo Vielba, presidente de la Real Sociedad Fotográfica, “los seleccionadores no han tenido en cuenta algunas de las últimas tendencias de la fotografía española que, independientemente de que se hayan afianzado o no, deben ser consideradas. Si exceptuamos a los miméticos, que repiten artificialmente lo que se hace por ahí fuera, no creo que haya habido una ruptura entre nuestra fotografía más reciente y la anterior; más bien se trata de una actualización”.

Carlos Pérez-Siquier, editor del *Anuario Fotográfico Español*, es optimista: “Creo que dentro de lo conceptual, el informalismo, el hiperrealismo y hasta la abstracción, la fotografía española actual puede competir ventajosamente con la de otros países”.

“Aquí hay mucho cadáver”, expresa de forma rotunda Jorge Rueda, director de la revista *Nueva Lente*. “Es una muestra de fotografía española, no la muestra. Falta un gran sector de la fotografía joven. En general, nuestra fotografía adolece de poco conocimiento y hondura, la gente no se vuelca a fondo en lo que hace. Y respecto a las tendencias fotográficas, responden a los vaivenes culturales de cada medio de expresión.”



“EL EMPALADO”

menzase a morder su identidad..., como ha engullido, implacable, a los hijos de las solanas, de los vaciados poblachones, de los ámbitos desolados de la vasta planicie. Este libro pretende

rescatar en imágenes los flecos del expolio, acercarse a las raíces de nuestra vida popular, recomponer el entramado de nuestra derruida memoria común.»

Con tal motivación, Publio López Mondéjar, durante años, ha recorrido las provincias manchegas en busca de imágenes antiguas, placas de cristal y daguerrotipos lo mismo que tarjetas y amarillentas copias. Localizó decenas de archivos de placas y negativos, conservados por los herederos de los antiguos fotógrafos locales, y tras seleccionar lo más representativo, reprodujo originales y positivó copias. Más de doscientas fotos se incluyen en este libro, *Crónica de la luz*, de cuidada impresión, que acaba de editarse.

Al reunir todo tipo de imágenes desde la aparición de los primeros fotógrafos, hacia 1855, hasta 1936, surge de nuevo ante el lector el fantasma de lo que fue la vida rural, conservada durante siglos apenas sin transformación. Salvo en lugares muy aislados, esta vida tradicional ha desaparecido en la actualidad, y las fotos quedan como único documento recordatorio. Fiestas y trabajos, ambientes y personajes, la vida y la muerte en los pueblos manchegos son así reflejados, desbordando el marco localista para incluirse en el ámbito de la memoria colectiva. Recuperación sociológica por un lado, estética por otro, ya que entre los desconocidos fotógrafos ambulantes se dan visiones artísticas de gran sensibilidad. Con un estudio general y la investigación de vida y obra de muchos de estos fotógrafos locales termina la labor fotohistoriadora del autor.

Demetrio E. BRISSET

CRONICA DE LA LUZ
De Publio L. Mondéjar
(Ediciones El Viso)

«La idea de este libro nació hace varios años, movida por el inconcreto propósito de reconstruir un retrato de la vida de nuestros pueblos antes de que el viento del Progreso co-





ARTE

John Heartfield: Dadá político

A estas alturas de los años setenta, ¿quién se acuerda del dadaísmo y de los dadaístas? ¿Queda algo de ese movimiento artístico que certificó la muerte del arte y que contribuyó a desacralizar al artista y su obra? Tristán Tzara ofició el funeral de ese *Dada* del que había sido impulsor, allá por 1922. Y el nacimiento oficial fue en 1916, en el cabaret Voltaire, de Zurich. Las matemáticas le cuentan seis años de vida legal. Y fueron lo suficientemente intensos como para imprimir un giro irreversible al arte y la cultura de nuestro siglo. La primera vanguardia artística consciente de su función, coherente con sus ideas, lúcida en su visión destructora de todos los convencionalismos e hipocresías culturales. Su rebelión, ante todo vital y posteriormente cultural, provocó una transformación tanto en las relaciones entre el autor y su obra, la obra y el mercado y el autor y el público, que han tardado en ser comprendidos por la mayoría (aún no lo son), pero han influenciado todas las corrientes de vanguardia artística interesadas en algo más que la renovación puramente formal: surrealismo, action painting, pop art, happenings, nueva figuración, cine underground...

El que un movimiento artístico haya originado una separación insalvable entre la concepción del arte anterior y posterior se debe a la crisis cultural del momento histórico que le tocó vivir, y no se puede aislar

de las transformaciones sociales que caracterizaron ese periodo: Primera Guerra Mundial, Revolución rusa, revoluciones en Centroeuropa, República de Weimar. Arte y sociedad se hallan integrados y la labor del artista repercute en su sociedad de forma directa o indirecta. Entre los artistas que se propusieron de modo más consciente su participación en los procesos sociales tenemos que citar a los dadaístas de Berlín: G. Grosz, R. Haussman, J. Baader, R. Huelssenbeck, los hermanos Herzfelde. Casi todos ellos son desconocidos en España, lo mismo que el movimiento del que formaron parte. A lo más, algunas referencias en obras teóricas. Por fortuna, este año hemos tenido dos oportunidades de conocer su trabajo directamente debido a la exposición "*Dada*: 1916-1966", celebrada en Barcelona, y la de "*John Heartfield*" en Madrid (Galería "Redor"). Ambas han supuesto el descubrimiento de unos autores cuya producción se enfrentó a problemas que continúan con toda su vigencia actualmente y que han sido solucionados por ellos de un modo tal que el sistema no ha podido asimilarlos.

Refirámonos ahora a John Heartfield y su obra. Heartfield (transformación al inglés de su apellido alemán Herzfeld, como forma de oposición personal al imperialismo de su país) nació en 1891. Junto con su hermano funda en 1917 la editorial "Malik", ocupándose de diseñar las portadas de los libros de forma original, con fotos y juegos litográficos de gran expresividad. Colabora con el pintor expresionista Grosz en la elaboración de "collages" de signo antimilitarista. Toma parte activa en las luchas berlinesas del 18 y 19, tanto con "Dada" como con el partido comunista, del que se hace miembro. En 1933 tiene que huir de Alemania a la que no regresará hasta 1950 para morir en Berlín oriental en el 68.

Su gran aportación consiste en el desarrollo de la técnica del foto-montaje, del que se le puede considerar descubridor. Entregado a la labor de movilizar al pueblo alemán contra el peligro de barbarie representada por Hitler y el nazismo, encontró en el fotomontaje el arma artística de mayor eficacia política con la que podía expresarse a un nivel universalmente comprensible. Para combatir el caos so-

ARTE

cial, el autoritarismo prusiano, la demagogia paralizante, el culto a la violencia y la intolerancia irracional; en cuanto individuo afectado por la situación, que al mismo tiempo es artista por su profesión, buscó los medios expresivos que le sirvieran de vehículo y la forma que potenciara sus ideas. El medio de difusión masiva en esa época de inicios de la civilización de la imagen era la prensa gráfica y los affiches. Como resultado de su elección consciente, desde el año 24 empleó su energía en la producción de fotomontajes que eran reproducidos por millares en las portadas de revistas, de libros y en "posters".

Explorando las connotaciones entre diferentes imágenes; las rupturas de concepto y lenguaje materializadas por los signos icónicos; la revelación de sentidos ocultos en la realidad mediante su presentación en imágenes reales al espectador que podía reflexionar sobre el significado de unas y otras y su relación íntima; todo ello le llevó a manejar fotos de tipo documental a las que añadía o suprimía elementos, combinándolas con otras fotos realizadas por él mismo con personajes y objetos que se podían integrar en las primeras, consiguiendo así la presentación de hechos e ideas complejos de forma asequible. La fotografía ganaba en profundidad racional y en poder comunicativo, convirtiéndose en el medio de expresión de mayor capacidad movilizadora (lo que posteriormente ha sido utilizado por los técnicos publicitarios de la sociedad de consumo).

Entre sus obras expuestas (reproducidas de libros alemanes, pues en su caso no se puede hablar de "originales" y "copias", toda su obra fue destinada a la reproducción masiva y no a la exposición en galerías y la venta a compradores adinerados) estaban su primer fotomontaje en 1924, en el que se representa un mariscal pasando revista a un ejército de niños que avanza con sus fusiles, uniformes y banderas, mientras que los esqueletos de sus padres permanecen firmes detrás del mariscal; una composición en la que se ve a Goebbels levantando el brazo mientras arden los libros proscritos; una escena en un comedor en que toda la familia se alimenta a base de

balas, metralletas, hachas y obuses; Hitler levantando la mano en su característico saludo para recoger los billetes que un gran capitalista le ofrece discretamente; un programa de nuevos deportes para la Olimpiada del 36 en Berlín, en el que se incluyen linchamientos de judíos, jueces descargando hachazos, campos de concentración, bombardeos masivos; capitalistas cabalgando en cheques; la genial portada para un libro de U. Sinclair en la que se ve a tres capitalistas luchando entre sí para escalar los barrotes verticales de un gran signo dólar, junto a una serie de fotos que muestran cómo se subían los actores en unos andamios hasta conseguir las posturas que le interesaban a Heartfield y que éste utilizó luego para el montaje final; la pose enfática de Hitler mientras Goebbels le coloca una barba, muy serios los dos, con una leyenda inferior que dice: "*Goebbels ha persuadido al Führer de que en adelante, cuando hable ante los trabajadores se coloque una barba de Karl Marx*"; el nazi que está clavando unas tablillas en la cruz de Cristo transformándola en una cruz gamada o obligándole a transportarla. Son tales las asociaciones conseguidas en sus montajes y la perfección técnica con los que los realiza que resulta difícil explicarlos.

Ante este reencuentro con un artista "maldito" al que se ha mantenido en la más espesa oscuridad, creador de una forma de arte político que apenas se ha vuelto a utilizar, caben varias consideraciones:

— *Si se le ha marginado ha sido por la eficacia de su obra, porque "hacia daño" al sistema y al no venderse como artista no se le pudo recuperar o asimilar.*

— *Quizá la única forma de combatir las ideas del sistema, a nivel artístico, sea mediante nuevas técnicas lingüísticas que combatan e invaliden los conceptos y símbolos que nuestra cultura carga.*

— *La rebelión vital y artística de los dadaístas les llevó a compromisos políticos que no bloquearon su capacidad creadora, sino que la potenciaron.*

— *Que, finalmente, en cada época histórica el artista se encuentra sometido a presiones sociales que inevitablemente influyen sobre él.*

DEMETRIO ENRIQUE



Grosz - Heartfield : dada (collage, 1919)



Parmi les créateurs de l'art contemporain, JOHN HEARTFIELD est peut-être celui dont l'apport est le plus original, le plus suggestif et le plus structuré. Peut-être aussi celui qui est resté le plus en marge et dans l'oubli, celui dont l'œuvre n'a pas eu la diffusion qu'elle méritait.

Ces dernières années, la redécouverte de son œuvre a causé l'étonnement. Cela est probablement dû au fait que les artistes traversent aujourd'hui une situation qui rappelle, sous de nombreux aspects, celle qu'a eu à vivre HEARTFIELD et que les propositions de ce dernier prennent dans l'actualité un éclairage hautement révélateur. La transformation des moyens de diffusion, la rupture du code linguistique en vigueur, l'inclusion de l'artiste dans la société et sa problématique, le refus des voies traditionnelles de commercialisation, l'éclosion d'une contre-culture, voilà quelques-uns des points de contact entre les années 20 et les années 70.

L'ICONOCLASME DADA ET LE COMMUNISME LIBERTAIRE

Heartfield est né à Berlin en 1891 sous le nom de Helmunt Herzfeld, qu'il anglicisa par la suite pour protester contre le nationalisme allemand. Helmunt a 4 ans lorsque son père, l'écrivain socialiste Franz Herzfeld, est arrêté ; sa famille s'exile en Suisse tout d'abord puis s'installe en Autriche. Trois ans plus tard, orphelin, il rentre en Allemagne et fait ses études à l'Ecole d'Art de Munich. Mobilisé en 1915, il se lie d'amitié avec George Grosz à l'armée et de cette rencontre va naître une collaboration politique et artistique particulièrement fructueuse. En juin 1916, il fonde avec son frère Wieland la revue "NEUE JUGEND" qui évolue de l'expressionnisme au nihilisme antimilitariste et anarchique. C'est dans le numéro de mars 1917 qu'apparaît sa première élaboration typographique de montage où il s'éloigne du collage fragmentaire typique du cubisme. Cette même année, les frères Herzfeld fondent la maison d'édition "MALIK", John se chargeant de la création des couvertures de livres en appliquant ses recherches sur une nouvelle grammaire visuelle.

En 1917 se retrouvent à Berlin les éléments d'un mélange explosif : le peintre Hausmann, le poète F. Jung, responsables d'une publication anarchiste, J. Baader, le provocateur né, Grosz, le peintre violemment satirique et John et Wieland avec leur revue d'extrême gauche. Le détonateur, ce sera R. Huelsenbeck à son retour de Zürich, porteur du message Dada. C'est ainsi que se forme le groupe Dada-Berlin, mélange de l'iconoclastie Dada avec le communisme libertaire, en plein milieu des convulsions où se débat l'Europe Centrale. Les valeurs bourgeoises disparaissent dans la boue des tranchées, laissant à nu le vide intérieur d'une culture et d'une conception de la vie. La révolte dadaïste est en réalité moins un mépris pour l'art en soi que pour la société qui l'engendre et c'est un essai de destruction partielle de cette même société par l'attaque de son expression artistique.

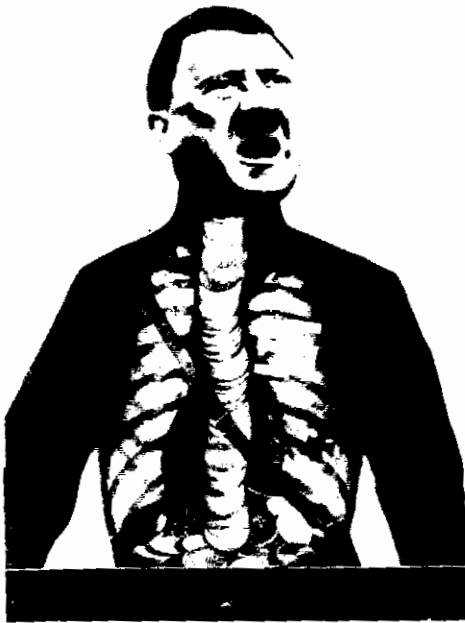
DADA-BERLIN

Les événements révolutionnaires des années 1918-1919 en Allemagne (soulèvements, soviets, proclamation de la République de Weimar, répression sanglante contre la Lique **Spartacus**, assassinat de ses

leaders Rosa Luxembourg et K. Liebknecht, opportunisme et trahison de la social-démocratie) ont une profonde répercussion sur le mouvement Dada-Berlin, qui radicalise ses positions et se consacre davantage à l'activité politique. Comme exemple, qu'il suffise de citer l'affiliation au KPD (Parti Communiste Allemand) de Heartfield et de Grosz le jour suivant sa fondation, ainsi que celle de Piscator et d'autres intellectuels. *"Tandis que les dadaïstes des pays de l'Entente, sous la direction de T. Tzara, ne considèrent le dadaïsme que comme "art abstrait", en Allemagne, où les réalités psychologiques pour une activité sont entièrement différentes, le mouvement Dada a adopté un caractère politique déterminé"* (R. Huelsenbeck). *"Dans ce Berlin de 1920 de l'après-guerre, où l'on entend encore des coups de feu dans les rues et la marche lourde des tanks, l'avant-garde parlait, pleine d'enthousiasme, d'une technique de la machine dont elle n'avait qu'une lointaine idée"* (R. Hausmann). *"Le Dadaïsme à Berlin n'était même pas et ne voulait pas être un art ou une tendance artistique. C'était un refus, à base politique, de l'art, tout particulièrement de l'expressionnisme qui, après une opposition initiale, avait été converti par la bourgeoisie, déjà pendant la guerre et encore davantage après la Révolution de Novembre, en un art de salon"* (W. Herzfeld). C'est dans ce climat qu'a lieu, à Berlin, en 1920, la "Première Exposition Internationale Dada" dont le catalogue a pour couverture un photo-collage de Heartfield, appelé "Monteurdada". Ses expériences s'acheminaient vers la découverte des lois du photomontage, à travers des photo-collages ou assemblages de photographies par l'espace physique et la composition, en intensifiant la charge symbolique des photographies par des textes d'actualité politique. La photographie prend de l'importance dans son œuvre en s'imposant par ses valeurs "réalistes", par sa capacité de représentation et de reflet, et même de simplification d'idées politiques complexes. Son objectif était de maîtriser l'expression à l'aide d'images, en leur donnant un sens pour les rendre plus puissantes. Comme le disaient Grosz et Wieland Herzfeld, *"Cette faim d'images existant actuellement dans les masses, peut-être plus forte que jamais, n'est plus satisfaite par ce que nous appelons habituellement l'art avec nos concepts traditionnels de vitrine. Ce sont la photographie d'illustration et la cinématographie qui satisfont ce besoin... Avec la*

Deux photomontages, 1932





En haut, photomontage, 1932
En bas, photomontage, 1935

→ JOHN HEARTFIELD

découverte de la photographie le crépuscule de l'art a commencé."

Le point culminant de l'évolution de Heartfield a lieu en 1924, lors de l'exposition dans la vitrine de "MALIK" de ce que l'on peut considérer comme étant le premier photo-montage politique : "DIX ANS APRES : PARENTS ET ENFANTS", commémoration critique de la guerre de 14, où une armée en marche composée d'enfants en uniforme était superposée à une file de squelettes au garde-à-vous, pendant l'inspection des troupes par le Kaiser. Cette année-là marque sa maturité dans l'utilisation de la technique, linguistiquement révolutionnaire, du photo-montage dans un but de propagande et de mobilisation.

Un autre de ses apports novateurs a été celui de la distribution de son œuvre. Affiches, couvertures de livres et de magazines (parmi lesquels il convient de citer, à partir de 1929, celles de l'"Arbeiter-Illustrierte-Zeitung" (AIZ), d'un tirage hebdomadaire de 1,5 mil-

lions d'exemplaires) ont été les voies de diffusion de ses ouvrages. Ils perdaient ainsi leur caractère d'"originaux" puisque destinés à être reproduits sur une grande échelle et donc à devenir des "copies". En même temps que les artistes soviétiques de l'agit-prop, son travail le menait vers la lutte idéologique, au moyen des nouvelles méthodes de reproduction massive.

On peut expliquer sa façon de procéder à travers ses montages. Celui du 16 octobre 1932, par exemple, est une composition où l'on voit Hitler levant la main pour recevoir, derrière son dos, une liasse de billets que lui tend un grand financier. Un texte en titre du montage : "j'ai derrière moi des millions" tiré d'un discours récent, avec en sous-titre : "le sens du salut de Hitler". Nous retrouvons ici le montage d'une photo-document historique (celle de Hitler saluant) avec des photos fictives (celle d'un faux financier avec son argent) qui, ensemble, donnent un sens précis à la phrase du discours, très différent au moment de sa formulation. Autre exemple, le montage du 19 décembre 1935, intitulé : "Hourrah ! Le beurre est tout !". On y voit une famille heureuse, composée des parents, de la grand-mère, de deux enfants, l'un grand et l'autre petit, et d'un chien. Tous sont assis à table dans une pièce où il y a un portrait d'Hitler et une multitude de croix gammées. Ils mangent avec grand appétit des morceaux de grenades, de haches, de mitrailleuses, de pistolets, de chaînes, d'écrans. Le sous-titre indique : "Göering dans son discours de Hambourg : Le métal a toujours renforcé un royaume, le beurre et la graisse ont, tout au plus, engraisé un peuple". Le montage consistait, en remplaçant la nourriture par des éléments métalliques, à renverser une situation quotidienne pour montrer le sens caché de la phrase textuelle de Göering, ou plus exactement son absence de sens.

Dans ses montages comme "LA JUSTICE", où l'on voit l'allégorie de la Justice, visage et mains bandés ; celui du Dr. Goebbels présidant le foyer où on brûle des livres ; celui du nazi clouant des planches sur la croix du Christ pour en faire une croix gammée ; celui de Hitler déguisé en boucher et aiguisant un couteau, le regard fixé sur un coq coiffé d'un bonnet phrygien à côté de lui, avec comme texte : "pas de danger : il est végétarien !" ; etc... on remarque l'existence d'un langage spécifique qui choque le spectateur, lui révèle de nouveaux rapports entre les actes et les idées, avec une force bien plus grande que par le dessin car ce sont des images réelles qui en sont la base. Peut-être est-ce dans son intelligente sélection de photos-documents et de photos faites exprès pour la réalisation, ainsi que dans la combinaison de ces éléments avec des textes extrêmement significatifs, que l'on trouve ce qui leur donne cette force si rarement retrouvée en photographie.

Il faut aussi citer les travaux qui furent réalisés en 1924-25 sur les techniques du photo-montage par le Bauhaus et par les Constructivistes soviétiques. Au Bauhaus, Moholy-Nagy et Bayer (très portés sur les aspects formels de la composition) et Bau-meister, plus proche de la réalité ont été les plus remarquables. Parmi les constructivistes, Shitonivski et El Lissitzky (que l'on peut peut-être considérer comme la deuxième grande figure dans la création du photo-montage, spécialiste en typographie et qui

eut à vivre les dures années de l'industrialisation et du nationalisme soviétiques). Les Dadaïstes Hausmann, Grosz et Baargeld se situent entre le collage et le photo-montage, avec la délicate H. Hoch. Les Hongrois Bereny et Por dans ses affiches ainsi que l'Espagnol Reanu ont également tenté la voie de la propagande, en créant de nouvelles symbolologies.

EXIL ET HERITAGE

Pour en revenir à Heartfield, il doit s'enfuir à Prague en 1933, à la suite de l'attaque de sa maison par des S.A. Les autorités allemandes exercent alors des pressions pour qu'il ne puisse pas exposer en Tchécoslovaquie et demandent son extradition. Au début de la guerre, il se réfugie en Angleterre et présente à Londres en 1939 une exposition anthologique : "LA GUERRE D'UN HOMME CONTRE HITLER" et collabore à diverses publications par des photo-montages politiques. Il a des problèmes avec les autorités anglaises qui l'internent dans un camp de concentration où il tombera gravement malade. Il reste alors dans l'oubli pendant plusieurs années puis rentre en République Démocratique Allemande en 1950. Il y travaille comme scénographe de théâtre. En 1959, il expose à Moscou et à Pékin puis à Berlin-Ouest en 1966. Le public occidental le découvre aux expositions de 1967 à Londres, à Stockholm et à Francfort. C'est l'époque où les artistes pop utilisent diverses techniques photographiques et publicitaires pour créer un néo-dadaïsme dont ils renient des auteurs aussi caractérisés que Duchamp lui-même, considérant qu'il leur manque le négativisme et le sens critique essentiels à Dada. Le photo-montage intervient en grande partie mais sans assimiler les idées que Heartfield avait formulées. Il faut probablement en rechercher la cause dans les différents points de départ politiques et les intentions diverses. En 1968, Heartfield meurt à Berlin-Est, alors que surgissent des mouvements de révolte vitale, politique et culturelle, incontrôlables, qui, sous de nombreux aspects, peuvent être considérés comme héritiers légitimes des Dadaïstes, en particulier des Berlinoïses. Peut-être y a-t-il là plus qu'une coïncidence, cette année 1968 marquant la nouvelle explosion qui affecte alors tous les domaines dans la société où nous sommes ; explosion qui, dans le domaine spécifique de la communication artistique, peut être canalisée vers une voie de renouvellement sémantique, en reprenant les recherches de Heartfield, longtemps abandonnées, dans l'état avancé où il les a laissées. Ceci explique l'attrait actuel de son œuvre, alors que l'art d'avant-garde se débat entre une politisation combative et une assimilation à différents niveaux.

Pour finir, citons l'opinion de l'esthéticien Simon Marchán sur Heartfield : "Heartfield s'est posé le problème du réalisme au niveau des langages (pionnier et principale figure du photo-montage) et au niveau des contenus ; il a uni ces nouvelles techniques en prenant conscience progressivement de leur finalité et recherché des formes nouvelles pour des contenus nouveaux, dans une étroite union des deux... Heartfield peut signifier, même aujourd'hui, toute une leçon linguistique et réaliste."

Demetrio ENRIQUE

LA FOTOGRAFIA CONTRASTADA DE ANGEL UBEDA

Dentro de las escasas exposiciones de fotógrafos españoles presentadas en galerías y museos, una de las obras que mayor número de veces ha saltado a la luz pública ha sido la del activo Angel Ubeda, que en el mes de noviembre y en la galería Seiquer, expuso por octava vez en su carrera.

Las fotografías que en esta ocasión ha colgado se centran en la visión parcializada de instrumentos de labor antiguos, tanto ruedas como aperos de labranza y molinos de viento y agua. Estos objetos, que en otros tiempos debían responder a necesidades primarias del campesino y poseer la belleza inherente a lo útil, la fuerza de lo que funciona con eficacia, en la actualidad no son más que rastros o huellas, restos desfasados de otras épocas (aunque todavía se utilicen muchos de ellos) en vías de desaparición. Sin la categoría artística de lo que entra en el ámbito de la arqueología, son una especie de pasado coexistente con nosotros, las muestras de una técnica y una artesanía abandonadas y raras veces estudiadas bajo el prisma de la estética.

Al acercarse a estos objetos, Angel Ubeda ha querido buscar sus características geométricas, sus oposiciones entre masas opacas y espacios libres, sus dimensiones físicas, despreocupándose por la función del trozo considerado dentro del conjunto total, no ofreciendo al espectador ninguna clave para interpretar los elementos sueltos. En este sentido se podría hablar de una «desfiguración» por la cual cada trozo de un objeto físico, al analizarlo independientemente de su entorno y su tamaño, se esquematiza, «se abstractiza», se convierte en pura masa geométrica, desaparece toda descripción. A esto contribuye las manipulaciones a que Ubeda somete

a sus instrumentos. A veces es la inversión de la imagen, repitiendo o reflejándola. En otras ocasiones son los blancos artificiales que «muerden» sobre las masas de materia, o los negros violentos que hacen desaparecer la textura material propia del cuero, la madera y el hierro. Y ese fondo blanco omnipresente, que resalta al mismo tiempo que limita las tres dimensiones de los objetos a las dos del plano (aunque toda foto sea siempre por imperativos físicos bi-dimensional, las relaciones entre los planos a distintas distancias y la perspectiva nos dan la ilusión volumétrica) es un factor determinante en sus obras, donde los fondos blancos tienen tanta importancia como los escasos grises texturales y los negros macizos.

—El tema de esta exposición es «El campo» —me dice Ubeda— o sea, todo aquello que el hombre toca o hace para trabajar, y que aparte de su uso tiene una belleza en sí mismo. Aunque España sea un país agrícola, todos estos objetos están desapareciendo. Durante los dos últimos veranos he estado preparando esta exposición, para lo que recorrí cerca de 8.000 kilómetros, y apenas encontraba material que me interesara. Hace varios años que me rondaba la idea de esta exposición y no lograba encontrar la forma de realizarla. He vivido en un pueblo de campo y ciertos recuerdos de ruedas están fijados en mi memoria como sinónimo de esfuerzo. Al fotografiar una rueda la veo haciendo el surco, y al obrero sudando detrás. No es como el aspa de molino, que es más poética, o la queremos ver así, y la represento en tonos grises.

Lo que salta a la vista ante sus fotografías es el cuidado y precisión en el acto de componer, de disponer



los elementos en el plano. Enfrentado a un tema, lleva con él los apoyos (sábanas, espuma de poliestireno, espejos) que le permiten aislarlo. Es una labor de paciente cálculo compositivo, ante objetos inmóviles que pueden ser fotografiados desde todos los ángulos y que si la primera serie de fotos no ha salido a su gusto pueden repetirse idénticas.

—Creo que me sería fácil pintar porque compongo bien. Para mí el máximo valor de una imagen está en la composición, como sucede en los cuadros abstractos. Muchas veces me han dicho que lo que hago son esculturas planas, e incluso Chillida me dijo: «¡Me lo estás dando hecho!». Generalmente la crítica me ha apoyado, mira, por ejemplo, en la presentación de este catálogo, lo que dice Camón Aznar: «Y una vez más tenemos que pensar que la fotografía es un arte de tantos quilates como los demás». Yo parto de la base de que no sé si estoy haciendo arte o no, que esto no depende ni del tiempo ni los materiales empleados.

Una de las contradicciones aparentes en Ubeda proviene de la dicotomía entre su trabajo como fotógrafo de prensa, que exige la fidelidad al suceso, la representación más cercana posible a la realidad, y la vertiente geométrica de su obra «artística» o dirigida al mercado del arte. Donde aún era más palpable fue en su anterior exposición, realizada en enero del 73 en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, y que se basaba en masas y trozos de metales retorcidos provenientes de la chatarra de los cementerios de automóviles. Allí desaparecían los grises para culminar las fotos en los contrastes máximos, negros-negro y blancos-blanco, mucho más abstractas que las actuales de la Galería Seiquer. Le pregunto sobre esto.

—Mira, como fotógrafo de prensa soy uno más, uno del montón. Donde realmente me realizo es en esta otra vertiente, me siento más yo mismo y disfruto. ¿Y por qué razón expongo? Pues quizá por egolatría, o por poder vender. Llevo veinticinco años haciendo fotos, y realmente de quienes más he aprendido ha sido de los pintores, no de los fotógrafos. Actualmente la fotografía ha avanzado enormemente en sus aspectos técnicos, puedes hacer fotos en cualquier sitio sin tener en cuenta la luz que haya. Pero la mentalidad no ha evolucionado al mismo ritmo.

Sobre este tema de la fotografía y las exposiciones, una realidad incontestable es la poca relación existente entre el circuito fotográfico (concursos, salas de agrupaciones de aficionados) y el del mercado del arte. Durante este último año, las exposiciones fotográficas realizadas en Madrid se pueden contar con los dedos de una mano: una serie de fotos dadaístas de Man Ray, artista super-consagrado, en Iolas-Velasco; la obra con-



junta de cuatro jóvenes fotógrafos en Vandrés; un par de muestras en el Club Pueblo; ... y muy pocas ventas. Es evidente que no se valora lo suficiente a la fotografía como arte independiente.

—Sí que está mal el mercado del arte para la fotografía aquí. En parte se debe a que los fotógrafos hacemos la guerra cada uno por su cuenta. Luego está el asunto del tamaño, pues cuando le dicen al fotógrafo que nada de fotos de «carnet de identidad», que hay que hacerlas a más de un metro, éste se raja y no se decide a exponer. Claro que traen problemas el hacerlas de gran formato... como me pasó a mí en la exposición del Museo, que tenía fotos de cuatro metros. Resulta que se me estropeó muchísimo material porque al imprimirlas tenía que colocar los papeles vírgenes en el suelo, y revelarlos con una esponja de pie sobre ellos, y como la temperatura de mis pies era mayor que la del revelador, quedaban a veces mis huellas, obligándome a tirar el papel y repetir la operación. Claro que también tienes que tener un local amplio en el que trabajar. De todas formas a mí me gusta la monumentalidad en mis obras, pues creo que mientras más grandes sean mejor lucen.

—¿Y qué perspectivas ves para una valorización de la fotografía?

—El «boom» que ha empezado en pintura hace diez años espero que comience ahora en fotografía. Todo depende que aparezcan suficientes fotógrafos que se animen a exponer. Mi primera muestra en Madrid fue en el 68, y he sido prácticamente un pionero, habiéndome dado muchos batacazos y tropiezos, pero no escarmiento. Me pasa lo mismo que al fanático de la política, que cree en ella y actúa. Hace tiempo que en el extranjero se ha dicho que la fotografía es un arte mayor, que la foto original puede valer tanto como otro objeto artístico. Una vez que cuelgo la foto terminada, destruyo los negativos, para que no se pueda repetir. Me duele hacerlo, pero así revalorizo la fotografía.

Creo que con estas opiniones de Ubeda queda clara su actitud ante las dificultades que se oponen al fotógrafo-artista y una forma de superarlas. Se puede estar de acuerdo con su obra y sentir una cierta emoción estética al contemplarla, o sostener que le falta vitalidad, esa mezcla de lo fugaz y lo sorpresivo, el instante y lo aleatorio, que son las mayores bazas de la fotografía, aunque no se pueda limitar ésta a un sólo género. Son diversas las posibilidades de «escritura con la luz», y en principio todas ellas cuentan con el mismo poder comunicativo. Y luego están los estilos personales y las técnicas utilizadas. Y si se intentara definir el estilo de Angel Ubeda habría que hablar de «simplicidad», «tejido de masas y espacios vacíos» y «dureza de contrastes».

ENRIQUE B. MARTIN



La manzana de Adán

La foto es una larga moda. Arriesgada cuando se trata de reportajes periodísticos, sofisticada cuando su tema es la moda o la publicidad y, frecuentemente, artística o como se la quiera llamar. Los últimos meses de 1975 prodigaron el último ejemplo: Richard Avedon deslumbró al público de Nueva York; en París, Françoise Sagan puso texto a un libro que recogía todas las muestras gráficas del *Bardot-symbol*, y en Madrid, Sam Haskins teorizó sobre su manzana in corpore sano. Y se asombró de su éxito madrileño (abarroto el Palacio de Congresos y Exposiciones, en la segunda semana de diciembre): "Jamás —reveló (como buen fotógrafo)— he tenido tantos espectadores."

El acto, organizado por una firma fotográfica japonesa, consistió en la proyección de una película que mostraba la forma de trabajar de Haskins y de 250 diapositivas, distribuidas en series con fondo musical. Quizá su mayor atractivo se debiera a la fama que ha ganado este autor por sus fotos de desnudos femeninos, publicadas en varios libros y en numerosas revistas de todo el mundo. Son especialmente conocidas sus variaciones sobre el tema de la mujer

y la manzana: "Para mí —explicó— el binomio manzana-chica representa, desde un punto de vista escultural, formas muy parecidas. Quisiera que se viesen estas fotos como ejemplo de los ejercicios que se pueden efectuar a partir de una idea simple, profundizando en sus diversas facetas. La mayoría de los fotógrafos saltan de un tema a otro sin haber sacado de ellos el máximo de sus posibilidades."

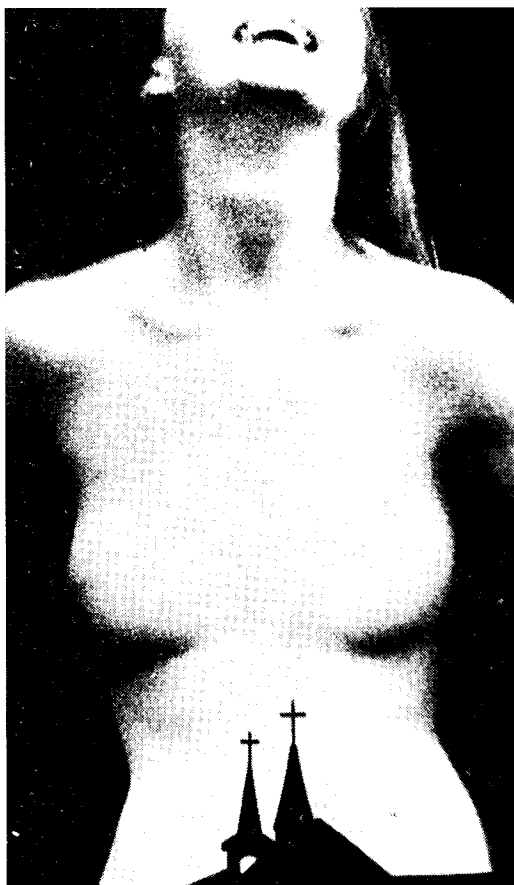
Haskins posee un magnífico estudio en Londres ("que al principio no tenía suficiente dinero para pagar") y vive de sus encargos publicitarios ("que están muy bien retribuidos, lo que me permite dedicar mucho tiempo y dinero a mis actividades creativas"), ayudado por un número variable de asistentes.

La mayoría de las fotos exhibidas se basaban en el cuerpo femenino, moviendo sus sofisticadas modelos por el estudio o en paisajes idílicos. En ocasiones se incluyen objetos combinados mediante superposiciones, que integran varias imágenes en una sola composición. El tema del cuerpo bello en un entorno agradable, con un excelente uso del color, se repite una y otra vez.

"Mi propósito es entretener a la gente y alegrarla, demostrar que la vida puede ser optimista. Ya hay bastantes fotógrafos que nos muestran la fealdad de la sociedad. Y también quiero desarrollar las posibilidades expresivas de la fotografía", respondió a una duda sobre si en sus trabajos había algo más que una búsqueda de la belleza formal.

Otra cuestión polémica de su obra es la referente al comercialismo con el que trata a la mujer. "*Las Women's Lib* me acusan de explotar el cuerpo femenino y ofrecerlo a los consumidores machistas, pero creo que mi obra es un tributo al cuerpo femenino, que admiro sinceramente. Soy atacado por hacer lo mismo que han hecho muchísimos pintores: reflejar la belleza femenina."

En un momento en el que la fotografía no sólo ha conseguido que se la considere arte, sino que también se pague como tal en las galerías artísticas (una prueba aplastante es la exposición de retratos que Richard Avedon ha inaugurado en la Marlborough, de Nueva York, con series numeradas de diez a cincuenta copias, a precios que oscilan entre las 12.000 y las 120.000 pesetas cada una), es constatable el masivo interés de los fotógrafos por dedicarse al desnudo femenino con una visión estética. ♦



SAM HASKINS



FOTOGRAFIA

Junto a la concepción documental de la fotografía hay otra que ha contado con un número menor de adeptos, pero que ha desarrollado valiosas experiencias. Es la de utilizar la técnica fotográfica como medio de expresión individual sin respetar la disposición y relación con que aparecen cotidianamente.

Uno de los medios técnicos que han permitido esta transformación de la visión de la realidad es el fotomontaje. Descubierto por los dadaístas en su versión más simple ("collage" de fotos recortadas acompañado a menudo por dibujos), fue empleado por artistas de la vanguardia constructivista rusa y de la BBauhaus alemana a principios de los años veinte. De formación pictórica, pocas veces estos artistas realizaban directamente las fotos manipuladas, y será el dadaísta alemán John Heartfield quien primero elabore una gramática del fotomontaje, con unos recursos y planteamientos propios de fotógrafo.

La función política que Heartfield asignaba al fotomontaje fue compartida por otros artistas, entre los que destacó en la España republicana el valenciano José Renau, eficaz cartelista cuyo regreso a España este verano presagia un merecido reencuentro con uno de nuestros creadores más terriblemente marginados.

Prácticamente, todas las experiencias españolas sobre el fotomontaje desaparecieron con el final de la guerra y, a excepción



de la gran labor aislada de Antonio Gálvez (radicado en París), hasta la década de los setenta no resurge aquí la valoración de este método expresivo.

Actualmente, Jorge Rueda (*) es acaso en España su máximo

(*) Jorge Rueda. Photogaleria. Exposición hasta el 30 de abril. República Argentina, 2. Madrid.

representante: "El reportaje tradicional —dice— se ha hecho perfectamente digerible y si se quiere impactar al espectador hay que tender a una funcionalización del lenguaje fotográfico".

"Mi actitud vital se manifiesta en la producción de una foto tanto por las técnicas habituales como por otros medios —llámense montaje, trucos o adición— que contribuyen a enriquecer el resultado. No parto de un esquema teórico, sino que la posible carga crítica de cada foto responde a mis visiones, parciales y subjetivas, pero que configuran mi expresión". Para Jorge Rueda, treinta y tres años, autodidacta, antiguo reportero de prensa y actual director artístico de *Nueva Lente*, "a la fotografía siempre se le ha reconocido el papel de representación más creíble en cuanto fuera más real. Las técnicas de fotomontaje que se manejan ahora son muy completas y convierten en creíble y funcional su lenguaje".

Los temas de las obras de Rueda denotan una actitud sarcástica, destructiva y opuesta a toda represión. Son esperpentos móviles analizados con una lúcida frialdad. "En ningún caso el fotógrafo, como ciudadano civilizado que es, puede sustraerse a los controles políticos, sociales y morales que pesan sobre él. Por eso su trabajo está tremendamente condicionado".

Un ejemplo inmediato de los condicionamientos a que hace referencia Rueda se puede encontrar en su misma exposición. Faltan muchas de sus obras más críticas. Y es que no están realizadas pensando en su venta ni son del gusto de los compradores. ■

Demetrio ENRIQUE

Una novedad de cuarenta años

Fotomontajes antinazis de John Heartfield

El primer artista que dio una consistencia teórica y política al fotomontaje, al unir trucajes fotográficos, dibujos y collages de textos realizados por un equipo de trabajo que se consideraban a sí mismos como militantes políticos fue John Heartfield. El libro "Guerra en la Paz", editado por Gustavo Gili, de pequeño formato y precio asequible, ofrece 90 de sus fotomontajes para análisis y admiración del público español.

John Heartfield nació en Berlín en 1891 con el nombre de Helmut Herzfeld, luego cambiado como protesta por la anglofobia imperante en Alemania. Después de ser figura central en el movimiento Dada, de Berlín, trabajar con el Grupo Rojo de artistas revolucionarios, exiliarse y regresar a la RDA para morir en el mismo Berlín en 1968, empieza ahora a ser conocido por toda Europa. Aquí en España se le descubrió con motivo de una exposición organizada en 1973 por la galería Redor de Madrid, que sorprendió a los profesionales de la comunicación por sus aportaciones a un nuevo lenguaje iconográfico.

Según explica el propio Heartfield, el título "Guerra en la Paz", que abarca parte de su producción del período 1930-1938, caracteriza "mis montajes (que) habían sido concebidos como armas en ese período de guerra nuestra en la paz contra la dominación nazi...". A través de ellos se puede seguir la incontrolada ascensión de Hitler y sus sistemáticos engaños al pueblo alemán con una agudeza que supera la de cualquier libro de historia, pues son las propias imágenes del momento las que se manipulan para desenmascarar las apariencias y hurgar



en la motivación y objetivos reales de cada personaje.

La revista "A-I-Z"

Tanto interés como la calidad formal de las obras la tiene el medio utilizado para su difusión. La revista "A-I-Z" (Periódico Ilustrado Obrero) tenía en 1931 una tirada semanal de 500.000 ejemplares, lo que la convertía en el principal órgano de expresión de los luchadores antinazis, hasta que en 1933 fue trasladada a Praga por ser imposible su existencia en Berlín. Con

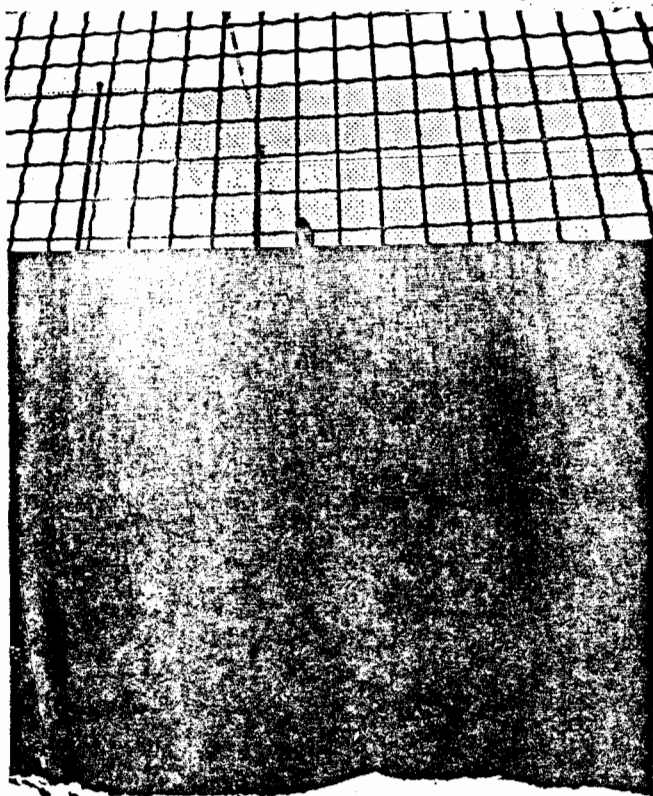
provocando un impacto en el lector. Una buena prueba de esto es la reproducción en la portada del suplemento semanal de "El País" del pasado domingo, de un dibujo idéntico a un fotomontaje de Heartfield de 1932. Y la imagen funciona ahora como hace cuarenta y cinco años.

Otra de las formas con las que este genial artista logró realizar obras que no se cotizasen en los mercados del arte y que pudieran ser vistas por miles de personas, fue en su labor como portadista. Las atrevidas composiciones de imágenes, a las que ya nos tienen acostumbrados las portadas de muchos libros, son una herencia de las experiencias que Heartfield inició en la editorial de su hermano, Malik, en los años veinte. Esta actitud de rechazo total a la comercialización burguesa del arte la adquirió junto con su amigo G. Groz, en la época en la que ambos escandalizaron a los bienpensantes de su sociedad con el dadaísmo que proclamó que "el arte estaba muerto" ya para siempre.

la ocupación nazi de Checoslovaquia dejó definitivamente de existir. Fue en esta revista, impresa en huecograbado en cobre, donde Heartfield tendría la oportunidad, como colaborador fijo, de publicar 238 fotomontajes, en muchísimas ocasiones como portada de la revista. Que los temas tratados se refirieran a la actualidad del momento (alianza de los nazis con el capital, guerra de España, Eje Roma - Berlín - Tokio, anexión de Austria, etcétera), no impide que sigan, en la mayoría de los casos,

Las fotos del abominable Yeti

Demetrio Enrique



¡VIVA! No muera esta noche

El Yeti, uno y trío al mismo tiempo, es el nombre de guerra colectivo de tres fotógrafos de prensa que hasta el 12 de diciembre exponen su espeluznante obra en la única galería de Madrid dedicada exclusivamente a la fotografía, El Photo-centro.

En las antípodas de la reproducción "realista", los "yetis" juegan a descolocar el orden lógico de los elementos de la imagen, distorsionando las actitudes y hundiendo las bases que regulan el ceremonial de la vida social.

Varias de sus fotos son retratos en interiores, donde unos espejos que parecen gozar de libertad de movimiento se obstinan en dar su propia visión de la imagen reflejada. También presentan unos extraños paisajes donde algún que otro paseante parece hallarse en pleno centro urbano, como ese policía armado en una playa, megáfono en mano, ordenando disolver no se sabe qué manifestación.

Las técnicas utilizadas son múltiples, con varios de los trucos más usuales del fotomontaje, a los que se podría englobar dentro de una "albañilería del cuarto oscuro". Las tijeras y otras herramientas participan casi tanto como la ampliadora en el resultado de la foto. Otro factor que ayuda a destrozar la realidad es la coloración manual de la mayoría de sus imágenes, al estilo de los fotógrafos de bodas y bautizos de finales del siglo pasado. Que en una misma foto coexistan trozos en blanco y negro con otros en color, es otra ruptura con los convencionalismos.

Estas dos técnicas, la del fotomontaje y la de colorear a mano, junto con la formación de series para contar una historia, son de las que tienen más simpati-

zantes en la nueva generación de fotógrafos que ahora mismo están en la vanguardia de la fotografía creativa.

La vertiente profesional de los "yeti" les impulsa a usar imágenes típicas de reportajes de prensa junto con otras publicitarias, como en su serie de doce "Mensajes para la Democracia", firmados por un Ministerio de Educación y Conciencia 1983 y que cuentan con sabrosos anuncios del tipo: Córtese las uñas... al menos en la temporada turística; España, no pellizques a las turistas. Europa te observa; Por lo que más quiera, NO LLORE. Las imágenes correspondientes poseen un impacto crítico de gran fuerza.

Y en cuanto a los precios, lo normal cuando se trata de esta hermana cenicenta de las artes: entre cinco y siete mil pesetas.

Alfonso: "odio la destrucción"

Reportero y retratista, en su archivo guarda gran parte de la memoria gráfica española y con sus ochenta y tres años mantiene una apasionada relación con la fotografía.



hasta que decidí coger las cámaras y salir con ellas a la calle. En mil novecientos dieciocho ya tenía muy claro que sólo me interesaba la fotografía. En ese mismo año comenzaron mis colaboraciones en la prensa, en una sección dedicada a tipos populares: el mielero, el barquillero, el conductor de simones, el organillero, el paragüero, el mendigo, el tostador de café, el músico callejero. Madrid era entonces más íntimo y resplandecía en un segundo Siglo de Oro. Por las calles te encontrabas a Joselito, García Lorca, Belmonte, Valle-Inclán, La Fornarina, La Chelito... Con mi cámara en la mano y mi juventud me sentía dueño de aquel universo. La cámara te daba como un sello, que te permitía meterte donde nadie podía entrar y ver lo que nadie podía ver. Eso era para mí algo embriagador. Así, desnudo, soy muy tímido, pero con la cámara soy otro, me da mucha fuerza.»

Las guerras de Marruecos consagraron a los Alfonso dentro del mundo de la prensa. En 1909 es el padre quien trabaja en los frentes, y en uno de los combates más duros del Barranco del Lobo debió abandonar las cámaras y ayudar al transporte de heridos, servicio por el que fue condecorado. En la península era tal el interés despertado por los avatares bélicos, que aparte la información gráfica de la prensa se editaron colecciones de postales y folletos fotográficos. Así, con su material se publicaron varios fascículos al precio de 25 céntimos, que eran devorados por los familiares de los reclutas, para conocer su entorno y actividades. En 1922 será Alfonso hijo quien asombre al país al fotografiar al caudillo de los rebeldes, Abd-el Krim. «No era fácil conseguir buenos reportajes, dependiendo de las informaciones del mando español, que no veía bien que los periodistas llegásemos a los puestos de vanguardia.» Junto con otros dos informadores se infiltra en el campo enemigo, y «a pesar de la odisea tremenda que tuvimos para llegar hasta su cuartel general, a punto estuve de regresar sin su foto. Después de hacer el reportaje del campamento, cuando llegó el momento de retratarle a él no quería, por prohibirle su religión la reproducción de la imagen. Tuve que emplear todo mi ingenio para convencerle. Al fin, cuando lo daba por perdido, se

CON motivo de la exposición antológica de un centenar de fotos organizada en Madrid hace unos meses y la simultánea concesión de la Medalla de Oro de la Villa, el gran público ha descubierto el valor histórico-artístico de los Alfonso. Foto-reporteros con los ojos muy abiertos, supieron colocar la cámara justo en los sitios donde los actos se convertirían en eventos, congelando para siempre rostros y gestos. El fundador de la saga fue Alfonso Sánchez García, nacido en una familia de empresarios teatrales y republicanos. Después de varios años de aprendiz en un estudio fotográfico, en 1900 cumplía los veinte colaborando con *El Imparcial*. En

1902 nacía en el Madrid medieval el primero de los hijos que le ayudarían en el trabajo, Alfonso Sánchez Portela, y cinco años después inauguraba un estudio propio, en competencia con los otros 58 que ya albergaba la capital, que por entonces superaba el medio millón de habitantes. «Nací entre fotografías, oliendo a hidroquinona y deslumbrado por el magnesio. Recuerdo que salía del colegio, dejaba los libros en mi habitación y me iba corriendo al estudio, que encerraba para mí un misterio sugestivo y apasionante. Desde los diez años no hice otra cosa que dar vueltas entre los ayudantes de mi padre, fijándome en todo y preguntándolo todo,

Jesus Navarro

ENTREVISTA

levantó y me dijo con voz pausada: "Va usted a retratarme". A pesar de la poca luz que había dentro de la tienda, evité usar el magnesio, porque el fogonazo podía habernos resultado fatal. Así que instalé mi trípode y di a la placa una exposición de varios segundos».

La repercusión de la exclusiva con el guerrero rifeño reputará a su autor, quien releva al padre en las labores de la calle para que éste se dedique al estudio, hasta su muerte en 1952. Por el estudio-rebotica pasaron políticos, periodistas, toreros

increpó diciendo que algún día iba a estar yo antes que el propio muerto».

Durante la década de los treinta su cámara se constituye en testigo de cargo de la historia española: el proceso de Jaca, el comité revolucionario republicano en la cárcel, la sublevación de Sanjurjo, mítines, elecciones, asalto al Cuartel de la Montaña, bombardeo de Madrid, vida cotidiana de la ciudad sitiada, la rendición. Debido a su trabajo para los periódicos republicanos, los Alfonso fueron invalidados para

raron unos cinco mil ejemplares que se agotaron, e incluso me he quedado sin ninguno al regalarle el último al doctor Marañón, que me lo pidió para un compromiso». Al año siguiente será revalidada la orden que les impedía ejercer el periodismo, pero los Alfonso no volverán: «Encontré mi sitio en el estudio y, además, para el periodismo de calle, de acción, se necesita mucha energía y juventud». En la década de los ochenta le llegó al último de los Alfonso el reconocimiento público que injustamente se le había esca-

“Sólo me interesa mi obra; es el testimonio de mi esfuerzo por lo único que me ha impulsado en mi trabajo: la creación”

y gentes de la farándula. Pero Alfonso hijo no se limitó a modelar con la luz sus personajes, sino que salió a retratarlos en su ambiente. «El de Antonio Machado es quizá el retrato que he hecho con más entusiasmo, donde pude reflejar la visión que tenía de él. Fui al café de las Salesas, donde se reunía por las mañanas, y allí logré hacer esa foto que ha dado la vuelta al mundo tantas veces y que, tantas veces también, me han silenciado como su autor. A Unamuno le retraté echando la siesta, y a Valle-Inclán tumbado en una *chaise-longue*, y debido a la postura se le veían un par de agujeros en las suelas de los zapatos. Pero su retrato que más aprecio es el que le hice en uno de sus paseos por la Castellana, lugar donde entonces se podía pensar y gozar de la naturaleza al mismo tiempo. Como andaba con los brazos hacia atrás, no se le notaba el defecto, y yo siempre he buscado la parte más bella del personaje. Y se tenía que estudiar antes la forma de verlo, porque se hacía una placa y tenía que salir bien, no como ahora, que se pueden tirar muchas fotos y luego elegir entre ellas.» Pero su mayor campo de trabajo era la prensa, buscando los sucesos de interés: «Iba lo mismo tras los asuntos políticos como pasionales, no faltando un juez que al llegar al lugar de los hechos me encontró allí y me



Nació entre fotografías, oliendo a hidroquinona y deslumbrado por el magnesio.

ejercer de nuevo en la prensa. Esta desgracia se sumó a la pérdida de parte del archivo familiar al caer una bomba en el estudio. Indesmayables, Alfonso y su hermano Pepe recorrerán en auto-stop los pueblos de Toledo para fotografiar grupos y sacar fotos de carné, pagadas a menudo en especie. Gracias a la argucia de retratar al general Moscardó en las ruinas del Alcázar, consiguen que se les permita reabrir el estudio, con lo que podrán mantenerse sin ahogos. En 1951 publica *Rincones del viejo Madrid*, álbum de fotos nocturnas «donde el protagonista era el farol, con su enigma, misterio y silencio, sin seres humanos. Se ti-

moteado durante tantos años. Para todo el mundo, Alfonso es hoy uno de los grandes clásicos de la fotografía española. «A mí, este reconocimiento, que ya tuve en la época de los años de la República, me produce una cierta satisfacción. Pero soy ya muy mayor para dejarme seducir por este tipo de vanidades. Sólo me interesa mi obra, que ordeno y cuido en mis ratos de ocio. Es el testimonio de mi esfuerzo por lo único que me ha impulsado en mi trabajo: la creación. Porque yo soy un creador y, quizá por eso, siento tanto odio por la destrucción.»

DEMETRIO E. BRISET ■

Las trabas de la radio

Demetrio Enrique

LA reciente entrega al Estado del 25 por 100 de las acciones de las cadenas privadas de radiodifusión SER y CRI, junto con la exigencia de grabar todos los programas emitidos para entregar las cintas en el Ministerio de Información y Turismo a efectos de control, han colocado a la radio en plano de actualidad.

El pasado año se cumplió el cincuentenario del establecimiento de la radiodifusión en España. Este período de tiempo ha sido lo suficientemente extenso como para que se experimentaran y pusieran a punto las técnicas expresivas que otorgan a la radio un lugar específico entre los medios de comunicación. Aunque todavía se programen seriales radiofónicos (revitalizados por los sucesivos éxitos de «Simplemente María» y «Lucecita») y se realicen transmisiones deportivas en directo, que fueron dos de los pilares de etapas anteriores, un hecho evidente es el deslizamiento de la radio hacia terrenos más cercanos a la vida cotidiana de los oyentes mediante el empleo de fórmulas basadas en la espontaneidad y el contacto directo entre locutores y público. Es una tendencia hacia el componente «caliente» del mensaje radiofónico.

Emisiones como las que varias estaciones realizan en Frecuencia Modulada

(«Onda Dos» de Radio España y Radio Popular F. M. en Madrid, La Voz de Guadalquivir F. M. en Sevilla) se distinguen por su aire anti-académico dado por locutores que hablan frente al micrófono con la misma desenvoltura que si estuvieran en una reunión informal de amigos. La música —elemento central de sus programaciones— se ofrece como un ingrediente de una cultura más amplia, inmersa en la realidad político-social del momento. Por otro lado, programas como «La hora 25» de la SER, hechos en vivo, con agilidad y actitud periodística dirigidas a divulgar problemas y aclarar situaciones, inciden también en nuestra realidad y cumplen una función positiva.

Sin embargo, al considerar el Estado que las ondas le pertenecen y velar por su utilización, ha impuesto unas condiciones contradictorias con el posible aprovechamiento comunicativo máximo de la radio en España.

El monopolio que ha establecido sobre la información política, tanto a nivel nacional como internacional, prohibiendo radiar nada que no haya sido dicho antes por Radio Nacional, es una de las mayores trabas ante las que se enfrenta el periodismo radiofónico. Muchas veces, el concepto de si una noticia es información política o no, puede ser objeto de interpretaciones

diversas. Ante la duda, la prudencia justificará no difundirla y esperar a su emisión oficial.

Otra traba es la de la censura previa. Cada emisora debe dar parte al Ministerio de Información y Turismo de la publicación de programas, cuñas publicitarias, entrevistas, títulos de canciones y cualquier otra intervención que se piense radiar al día siguiente. En los últimos años este «guión presentado a censura previa» se había ido reduciendo a una especie de sinopsis no demasiado concreta, debido sobre todo a la oleada de programas en directo en los que la improvisación y la respuesta inmediata a los estímulos momentáneos ocupaban un lugar importante.

De querer aplicarse a rajatabla la normativa legal existente, sería casi imposible radiar programas con un mínimo de vitalidad y de intervención del azar. Una situación parecida ocurre con la obligación de grabar todos los programas para su censura «a posteriori» que ya existía hace años, pero fue poco a poco dejando de ser exigida, salvo en algunas circunstancias especiales que la Administración considerase debía aplicarse dicha norma.

Tanto las exigencias técnicas de una comunicación directa a través de la radio como el nivel de audiencia (en una reciente encuesta sobre audiencia radiofónica en Madrid hecha por ECO respecto a la Onda Media, salían como más populares los programas de Radio Madrid y Radio España, muy por delante de las emisoras oficiales) parecen demostrar que un mayor control de la radio redundaría en perjuicio de su función como medio de comunicación de masas. ■

Política con recetas

Un nuevo escándalo artístico acaba de estallar en el Barrio Latino de París. Tras sortear con habilidad los escollos sucesivos de la Comisión de Censura Cinematográfica (que había propuesto su prohibición total y definitiva en un inicio, para después autorizarla para salas de arte y ensayo, pero impidiendo la difusión del cartel anunciador) y del boicot de los periódicos, que se negaban a reproducir el anuncio, en el que se auto-calificaba como "le cul subversif sans alibi artistique", la sorprendente película japonesa "Les filles de Ka ma ré" se ha convertido en el centro de una apasionada polémica, al mismo tiempo que consigue el mayor éxito de público de las salas del Barrio Latino, gracias a la manipulación que jóvenes "situacionistas" han hecho de ella.

Aunque parezca difícil armar alboroto con una película cuando más de la mitad de los cines parisienses exhiben obras con "erotismo de calidad" o simple pornografía, y cuando la violencia ha alcanzado su cúspide con la serie de karate "made in Hong-Kong", el secreto de esta película japonesa se halla en la mezcla de ingredientes tan dispares como lo erótico, la burla respecto a los valores establecidos, la violencia que raya en el sadismo, el exotismo ante la cultura asiática, el dominio técnico en el estilo de los telefilms americanos y, especialmente, su dosis de iconoclastia política a nivel revulsivo y desintegrador.

Un guión en el que se narran las aventuras de las tres heroínas, desde que son capturadas por la policía debido a sus actividades ilegales y enviadas al reformatorio de delincentes de Ka ma ré, en donde se enfrentan a la banda que aterroriza al resto de las reclusas, hasta que desencadenan la rebelión que hunde en el ridículo a la dirección del establecimiento. Y en medio de la historia, aparecen escenas de gran impacto, como la de una relación lesbiana en un water, mientras los subtítulos ofrecen un denso análisis de la ideología de la sociedad espectacular, o la de los miembros de la dirección tratando de violar a varias reclusas, al mismo tiempo que los subtítulos denuncian la miseria sexual de la burguesía, o el duelo a navaja entre dos chicas, en el que dirimen la vieja querrela entre anarquistas y trotskistas, o el ac-



COMIC TRANSFIGURADO.



KARATECAS CONTRA EL SISTEMA.

to sexual que presenta en primer plano un libro en el que se reproducen carteles de los Guardias Rojos durante la "Revolución Cultural" china, que atacan a la burocracia maoísta, obligando al espectador a un penoso esfuerzo para seguir los dos "discursos" simultáneos y contrapuestos.

Es tal la carga de destrucción ideológica que ofrece esta relación texto-imagen (al hablar en japonés los personajes no hay quién se entere de lo que realmente dicen) que lo erótico y lo violento en su paroxismo dan la vuelta y se convierten en anti-con convencionales, así como el irrespeto en definitiva da paso a un sentido "moralizante", entendido en la línea de "nueva moral" que en el pasado han preconizado artistas como el Bosco, Lautreamont o los dadaístas.

La clave que explica la aparición de esta película, y que le confiere su mayor interés, es la de la teoría sobre la comunicación a la que responde, y que demuestra así la extensión que puede tener. A una película comercial normal (aunque muy agresiva y libre) se le han cambiado los subtítulos, variando así su significación y sus objetivos. El método, que



en francés se llama "détourner", y cuyo equivalente en castellano podría ser "transfigurar", ha sido sistematizado por los situacionistas, el grupo político que ha marcado toda una etapa en el desarrollo de la teoría revolucionaria de los últimos tiempos, forjando un sistema crítico de un radicalismo absoluto.

Aquellos chalados en sus locos cacharros

Formados como grupo desde 1957, con el nombre de Internacional Situacionista, de escasos componentes y actividades espaciadas, tuvieron su gran momento de confirmación en mayo del 68, cuando muchas de sus tesis calificadas de utópicas demostraron su realidad, para disolverse definitivamente en 1971. Limitándonos al terreno de la comunicación, al que suponían vital para su proyecto de transformación del hombre y la cultura, consideraban que la expresión artística "debía ser crítica en su contenido, y también crítica respecto a sí misma en su forma", algo así como "el lenguaje fluido de la anti-ideolo-



UN "TINTIN" SITUACIONISTA.

gía". Y en diferentes terrenos consiguieron realizar estas ideas.

En pintura exponen sus primeras obras "transfiguradas" en 1963, con técnicas de collage acompañadas de textos. Desde 1964 elaboran "comics" erótico-satírico-políticos, utilizando tiras cómicas normales a las que cambiaban los "bocadillos", dejando intactos los dibujos (pues eran demasiado perezosos para dibujar de nuevo las viñetas). A fines de 1967 varios de ellos son interrogados por la policía debido a la "transfiguración" de una tira cómica que, según la acusación, "incitaba al robo, a la rebelión y al asesinato". Este delito de prensa de un tipo nuevo prometía abocar en un proceso de gran resonancia, al que los situacionistas se preparaban para utilizar como tribuna de sus teorías, pero nunca llegó a efectuarse. El 14 de mayo de 1968 colocan en la Sorbona un cartel publicitario "transfigurado", que sirve de señal de partida para una oleada de actos creativos producidos espontáneamente, en los que se utiliza este método.

Una variación destacable de esta fórmula fue la que se implantó en París desde mayo del 68 hasta fines del 69, cuando los anuncios publicitarios del metro fueron cubiertos por innumerables inscripciones que se pintaban como "bocadillos" que salían de los personajes, con ideas del tipo "mientras más consumimos, menos vivimos", "soy una mujer-objeto" o "desde pequeños nos enseñan a amar el dinero". A tal punto llegó esta actividad que tuvo que incrementarse la vigilancia y la cuantía de las multas a los que se cogiese pintando. Un especialista de la publicidad resumió así la acción de los autores de graffiti: "Han combatido la publicidad en su

propio terreno y con sus propias armas."

El porno-karate, a escena

Finalmente, le llegó el turno al cine. Una experiencia de traducción divertida se realizó con un oscuro film, "Sangre entre los taoístas". Pero la primera película "transfigurada" fue una de las pioneras del género de karate en llegar a Francia, "¿Puede la dialéctica romper ladrillos?", que se exhibió tímidamente en 1972. Debido a ser una coproducción entre Corea del Sur y Hong-Kong, cuando llegaron noticias de lo que se había hecho con la copia al lugar de origen, se elevaron airadas protestas, tanto del productor chino como de la policía surcoreana, obligando a suspender las representaciones. Con estas "Chicas de Ka ma ré", de la que se exhibe la primera parte, "Une petite colotte-pour l'été", se ha contado con la aprobación del productor japonés, y constituye el mayor ejemplo de lo que puede ser "una expresión artística subversiva", a pesar de la apoliticidad de la película original.

Un detalle curioso es que al mismo tiempo que se proyecta la versión "transfigurada" en un cine, se pasa en otros dos la versión "original", con los diálogos verdaderos doblados al francés, y el público acude mayoritariamente a la primera. Y parece que se preparan otras versiones (entre ellas una en portugués y otra en castellano), y no es difícil que surja una nueva moda de adaptar versiones con la misma técnica, pero con otras intenciones. El camino se ha abierto y es imprevisible considerar hasta dónde llevará, teniendo en cuenta la crisis económica por la que atraviesa la industria cinematográfica mundial. ♦

EXITO DE LAS ACTIVIDADES CINEMATOGRAFICAS DE LA AGRUPACION CULTURAL DE MADRID

El Cine-Club de la Agrupación Cultural de Madrid acaba de festejar su sexto aniversario haciendo gala de una excelente vitalidad. Un cariñoso homenaje tributado a ese extraordinario y subvalorado hombre de cine que es Luis García Berlanga sirvió de pórtico a los acontecimientos. En dos sucesivas semanas se proyectaron sus películas «El verdugo» y «Plácido», cumbre esta última del cine de humor negro español y que conserva aún la misma frescura que en la época de su realización (1962). Aprovechando la asistencia del propio Berlanga al coloquio, tras la proyección de «Plácido», se le entregó un regalo como recuerdo del homenaje.

El lunes 27 de enero, se inició la semana «loca» con proyecciones diarias dedicadas al cine español. Cada día fue presentada la película por un crítico de cine distinto: Diego Galán («Triunfo»), César Santos Fontenla («Informaciones»), Francisco Llinás («Doblón»), Fernando Lara («Triunfo»), Manuel Vidal y Fernando Méndez-Leite (TVE). Sin duda, la mayor expectación para la proyección y los coloquios correspondió a las sesiones en las que acudieron los propios directores: Jaime de Armiñán comentó «Mi querida señorita», José Luis Borau su «Hay que matar a B.», Alvaro del Amo y Miguel Angel Díaz sus cortometrajes.

Entre los títulos ofrecidos hubo dos que se impusieron al resto, tanto por su calidad formal, sugerencias temáticas e impacto como por el número de espectadores que abarrotaron el local desde mucho antes del inicio de la sesión. «Mi querida señorita», con un José Luis López Vázquez enfrentado a su personaje más exigente y espectacular, esa «Doña Adela, señorita madura de provincia», del que ofrece una caracterización psicológica minuciosa y controlada. Su «televisivo» director, Armiñán, es uno de los nombres más en auge en nuestro panorama cinematográfico. Con la otra película destacada, «Hay que matar a B.», el Cine-Club se apuntó una



Luis G. Berlanga.



Jaime de Armiñán.



José Luis Borau.



Alvaro del Amo, Miguel Angel Díaz, con el crítico Francisco Llinás.

NOTICIARIO TELEFONICO



Expectación cineclubista.

ND

baza de buena elección, pues escasos días antes le habían concedido el premio del CEC a la mejor película de 1974. Película a medias entre el género de acción y el político, posee una realización técnica magnífica (debida, en gran parte, a Luis Cuadrado, el cámara) y unos ingredientes que mantienen fija la atención. A su director, José Luis Borau, se le podría nombrar revelación de la Semana, pues asimismo ha desempeñado los papeles de coguionista y productor de «Mi querida señorita».

Una vez concluida la Semana, el Cine-Club ha iniciado, a través de sus sesiones semanales, un ciclo, «El cine ante la mujer», con el que se adhiere al Año Internacional a ella dedicado y pretende presentar una serie de títulos cuya temática incida en la problemática femenina.

Demetrio ENRIQUE

CINE

Caro, pero sin censura

Los arqueólogos del futuro tendrán una documentada historia de la España cotidiana de finales del siglo XX: como ocurriera con los magnetófonos, la aparición de *cassettes* cinematográficos ha revolucionado la industria del cine doméstico y, en lo que va de año, se ha vendido ya un 50 por 100 más de cámaras Super-8 que el año pasado; se sabe que las ventas treparán aún más con el verano.

Según los expertos, no se usan más que rollos en color: unas 450 pesetas cuesta el cartucho de quince metros, apto para impresionar tres minutos de película. La agresividad comercial de los fabricantes ha logrado volver imprescindible el sonido, que requiere una *cassette* magnética suplementaria. Los nuevos cartuchos sonoros cuestan 635 pesetas.

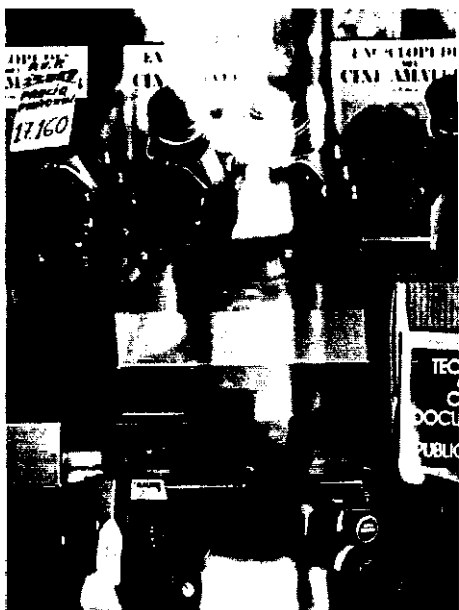
Lo que varía es el precio del tomavistas: desde cuatro mil hasta cien mil pesetas. Entre catorce mil y cuarenta mil pesetas fluctúan, a su vez, los costos del tomavistas con sonido incorporado. Sólo se diferencian por la óptica —uno o dos objetivos, *zoom*— o por la mecánica: manuales o automáticas; diversas velocidades.

Pero el proyector cuesta veinte mil y la pantalla mil quinientas pesetas; las moviolas requieren ochocientos duros y las empalmadoras cerca de trescientos. Por costes acumulados, el primer —y seguramente horroroso testimonio de “los felices momentos vividos”— exigirá unas setenta mil pesetas.

Además, “la mayoría de las películas que revelamos aquí —explican en Kodak— están mal hechas: unas muy negras, otras con demasiada luz: un desastre. Como hay gente que cree que la culpa es nuestra, enviamos una hoja que explica los defectos cometidos. Los más frecuentes son los errores en la exposición o en el manejo del material sensible”.

Y también se rompen los aparatos. “El noventa por ciento de las averías —informan en “Prisma”, el mayor taller de reparaciones de Madrid— afectan a los circuitos electrónicos, los que hacen marchar el motor o miden la luz”.

El aficionado, al impresionar aquello que le impresiona, ve cómo los gastos se multiplican. Y lo más difícil es que encuentre un productor para financiar sus domésticas obras. ♦





La auténtica realidad del cortometraje español

Una serie de sesiones de cine-clubs que se han celebrado recientemente dedicadas a cortos españoles¹, han servido para actualizar uno de los sectores más problemático del ya de por sí amordazado cine español.

Entre el corto y el largometraje hay muchas dificultades compartidas. Desde la forma de obtención del dinero para su realización (teniendo en cuenta que la escasa subvención estatal impone su criterio ideológico sobre la temática de los films) hasta la sujeción a una Censura arbitraria y todopoderosa, pasando por los titubeos y fallos técnicos de unos realizadores poco habituados al manejo de las cámaras, el camino que lleva de la idea de rodar una película hasta su materialización se halla sobrado de innumerables escollos. Y en lo que respecta al corto, hay que añadir otro más: el de la distribución. Obligados los cines comerciales a la proyección del No-Do semanal, y presionados por las facilidades que les ofrecen los documentales de tipo turístico a todo color para servir de complemento a su función, son escasos los que se interesan por la exhibición de cortos.

Prácticamente marginado de los circuitos de exhibición comerciales, sin embargo cuen-

tan los cortos con tales posibilidades que les harán imponer su presencia a largo plazo. Entendidos como medio de comunicación social, disfrutan de la facilidad expresiva de las imágenes en movimiento, pudiendo ser proyectados ante numerosas audiencias. Su relativamente bajo presupuesto de producción les permite la búsqueda de formas experimentales que puedan llegar con fuerza al espectador, sin temor al fracaso. Para quienes intenten dar el salto a la realización de largos, éste es el método más eficaz, pues ya se sabe que «*para aprender a hacer cine lo mejor es hacerlo*», verdad de perogrullo no siempre comprendida. Finalmente, nos encontramos con las perfecciones técnicas que los fabricantes de material cinematográfico han introducido en sus equipos, tanto en óptica como en toma de sonido directo y medios de proyectar las películas super-8 en gran formato, unido al costo más asequible para el ciudadano medio. Y ya ha aparecido el video, técnica que ha de revolucionar el mundo cinematográfico, al poder verse al momento la escena filmada y conservarse como las cintas magnetofónicas.

El gran florecimiento de la producción de cortos a nivel internacional ocurrió a fines de los años sesenta, cuando la corriente de cultura «underground» propuso sus obras e ideas ante un vasto público². Entonces se

1. En los Cine-Clubs «Telefónica», de Madrid, y «Lux», de Pamplona.

2. Una pequeña muestra ha sido ofrecida en el «Instituto Alemán» con su «Festival Oberhausen».

COMENTARIOS

vio clara la necesidad de circuitos de distribución paralelos a los comerciales, o marginales, que pudiesen exhibir sus películas anticonvencionales y conseguir así que sus realizadores recuperasen al menos el coste de producción. Y este objetivo ha sido en gran parte conseguido por ese cine inconformista que se halla entre la crítica política y el formalismo.

En España ha existido, como no podía ser de otro modo dadas las circunstancias imperantes, un proceso balbuceante sólo lejanamente al anterior. La proyección pública de los cortos de fin de curso de los estudiantes de la «Escuela Oficial de Cine» en la época de esplendor de ésta, a mediados de los sesenta, proporcionaron la constancia de que era posible hacer buenos, y entretenidos, cortos. Gracias al circuito nacional de Cine-Clubs, su difusión fue extensa. Luego llegó la decadencia de la EOC, el severo control estatal y la huida de los realizadores más prometedores hacia el campo rentable de la publicidad.

Poco a poco se fue configurando una situación en la que se hallaban dos bloques diferenciados. Uno era el de los *cinéastas amateurs*, enredados entre los concursos a los que se presentaban y la poca clarificación de unos cortos en los que se mezclaban el género «familiar» con el «experimental». Hace poco se ha planteado la creación de una «Federación Nacional de Clubs de Cine Amateur», que cuenta ya con una gran masa de simpatizantes y que quizá consiga favorecer la creación artística a través del cine. El otro se podría denominar como el de los *semiprofesionales*, en donde intervienen tanto gente dedicada al cine comercial, que hacen con los cortos un trabajo más de su agrado (como puede ser el caso de Javier Aguirre y su anti-cine)³, como críticos, directores en paro y aficionados que se plantean la aventura a niveles no económicos.

Por desgracia, y a la vista de las últimas realizaciones, especialmente las presentadas

en el «Cine-Club Telefónica» (*Abismo*, de J. M. Carreño; *Zumo*, de Alvaro del Amo; *Correo de guerra*, de Augusto M. Torres; Carlos R. Sanz; y el reciente premio del C. E. C., *Tánata*, de Mamerto López Tapia), *Quizá*, de Ramón Font; *Huerto cerrado*, de el panorama en cuanto a la calidad se refiere es desolador. La tónica común ha sido el hermetismo a ultranza, alejados por sus demonios personales de las preocupaciones del espectador medio; gran confusión al intentar transformar el lenguaje cinematográfico partiendo de unos guiones falsamente en ruptura con «lo lineal literario»; y una falta de conocimiento de las posibilidades de la cámara, inesperada en gente que lleva muchos años relacionada con el cine (la mayoría a nivel de críticos, es cierto, pero ahí tenemos a los «Cahiers» y sus primeras películas en los tiempos heroicos de la «Nouvelle vague»).

Las difíciles condiciones imperantes en nuestra cultura suelen exigir benevolencia y paternalismo al enfrentarse con los escasos productos culturales que no son banales, lo que pueden redundar en alabanzas desmesuradas a obras que no lo merecen y que en un contexto distinto ni se comentarían. Para evitarlo creo necesario colocar la producción de cortos semi-profesionales en su verdadero lugar: un simulacro de experimentación por gente que, o no ha visto o no ha asimilado lo que han hecho los «underground» en todos estos años (en España no se pueden proyectar sus obras, también es cierto), y que tratan de «epatar» sin que la imaginación aparezca por ningún lado. Y que no «llegan» a un público como el de Cine-Clubs, ya de por sí culto y minoritario. Y que apenas se les ve intención de decir algo, no se sabe si por falta de ideas que comunicar o por auto-censura y pudibundez.

Por todas estas razones, y para mal de cuantos deseamos y exigimos un mejor cine español, veo muy difícil que nuestro cortometraje supere estas limitaciones esenciales.

3. En las Filmotecas de Madrid y Barcelona.

En primavera, novedades revolucionarias

EN una industria de tecnología de punta como es la videográfica, llamada a superar a las del cine y la fotografía, la aceleración de cambios en sus modelos marcha emparejada con la económicamente inevitable reestructuración del sector. La feroz competencia desatada, con tipos de cintas no intercambiables, ha llevado a concentraciones empresariales, dominio de las multinacionales y unificación de técnicas.

PARA la próxima primavera se anuncian revolucionarias novedades. Los colosos japoneses iniciarán su ofensiva con los videocassetes FUJI, en formatos VHS y Beta, del tamaño de las cassettes de magnetófono y duraciones que oscilan entre los treinta minutos y cuatro horas. La propia marca ofrecerá una videocámara de 8 mm., que al grabar sobre cintas tan pequeñas gozará de una fácil manejabilidad. En esta misma línea de reducción de tamaño han trabajado para casi igualar la videocámara con la convencional cámara fotográfica varias firmas. SANYO presenta su VHC-800, para cintas de video de 8 mm., donde el tubo de vidicon es sustituido por la «placa en estado sólido» o MOS que posee mayor calidad de imagen, y que pesa en total un kilo. Aún 20 gramos menos pesa la VK-C1500 E de HITACHI, también con la tecnología de la placa sólida en miniatura. Por ahora se desconocen los precios de venta de estos productos.

Y estas videocámaras compactas funcionan indistintamente con los formatos VHS y Beta, lo que facilitará la proyección de las cintas.

El potente consorcio THOMSON, que engloba a TELEFUNKEN, SABA y DUAL, ha sacado al mercado lo que denominan «VideoMovie», equipo integrado de cámara y magnetoscopio, que graba y reproduce en cartuchos de media pulgada de formato VHS compacto, proyectable en cualquier video VHS mediante un adaptador. El peso del conjunto cámara-grabador-batería es de 2,1 k., y utiliza para captar la imagen tubo de saticón. El objetivo es un zoom motorizado con enfoque a partir de un metro. También con este tipo de tubo en banda ancha,

la marca CANON fabrica con su acreditada óptica su videocámara VC-20, en formato VHS, con diversas funciones electrónicas, y un peso total de la cámara y el magnetoscopio de unos 6 kg., con un precio que ronda las 300.000 pesetas. El mismo que cuesta la Betamovie, videocámara de SONY acompañada del grabador portátil, en formato Beta.

Dada la diferencia de formatos de cintas, la marca GRUNDIG ha sacado una gama de modelos de grabadoras o magnetoscopios que cubren las tres opciones: Beta, VHS y la menos introducida V-2000. Con la programación de grabaciones automáticas de TV de hasta ocho programas en un plazo de un año, gracias a la computadora integrada, que también agiliza la búsqueda de una escena determinada, a velocidad de desplazamiento de la cinta siete veces la normal, estos aparatos llamados VB 140 (para cintas Beta), VS 200 (para las VHS) y 2 x 4 (el V-2000),

poseen una tremenda memoria y unos precios entre las 127.000 y las 164.000, según los modelos. En algo más saldrá el ligero grabador de PANASONIC llamado NV 180, capaz de ocho programas en un plazo de dos semanas, peso de 2,7 kg. y autonomía de grabación de cuatro horas. Para formato VHS, este magnetoscopio permite disponer de numerosas prestaciones. Parecido es el Betamax C-9 de SONY, en estéreo, de sólo 10 cm. de altura y completo mando a distancia sin cable y peso total de 10 kg.

Otros tipos de novedades se refieren a la inclusión del magnetoscopio en cadenas Hi-Fi, con lo que se pueden obtener efectos audiovisuales de gran impacto, con la máxima calidad de sonido. En Beta será SANYO con su M-40 la primera en aparecer, mientras que en VHS serán SABA y PANASONIC, esta última con su NV-830 y unos precios todavía sin definir.

Otros avances prácticos son la impresora de video de MITSUBISHI, que funciona con un rollo de papel que permite obtener con buena calidad copias de 10 x 8,5 cm. en pocos segundos a partir de cualquier imagen representada sobre una pantalla de televisión. Se calcula que el coste de este curioso aparato rondará las 80.000 pesetas, mientras que cada copia «videográfica» sobre papel cueste a peseta. Y el dispositivo de VIDICRAFT llamado Commercial Alert, que permite saber mediante un aviso acústico todas las interrupciones de programas de televisión que den paso a anuncios, al detectar el nivel de negro por el que pasa la emisión al dar comienzo la publicidad y detener la grabación, reanudándola al cesar el bloque de anuncios. A medida que aumenten estas interrupciones, más útil puede ser el invento.

En resumen, ante la inmediata aparición de los videocassetes y las videocámaras compactas de 8 mm., diseñadas para los dos formatos ya implantados, quien desee adquirir un equipo para sus propios rodajes haría mejor en esperarlas. En cuanto a los grabadores domésticos, la oferta es muy amplia y similar de un fabricante a otro, con precios medios entre 115.000 y 200.000 pesetas.



La videocámara de Hitachi abulta poco más que una de fotografía.

El escritor que se comportaba como su criatura

La agitada vida del autor de 'Las aventuras del soldado Schweik'

DEMETRIO E. BRISSET

Un socarrón y sarcástico hombrucillo checo vestido con el uniforme militar irrumpe en los hogares españoles desde el pasado mayo, en la última hora de los viernes. Es nada menos que el valeroso soldado Schweik, capaz de enfrentarse, sin más armas que su inagotable capacidad de contar historias y beber cerveza, a todas las órdenes del orden, y, tras hacerse pasar por idiota, ridiculizar a los arrogantes personajillos que tienen la desdicha de mandar sobre él. El autor, Jaroslav Hashek, confunde su agitada biografía con la de su personaje.

Jaroslav Hashek nació en 1883 en Praga. Su padre, profesor de matemáticas, al poco tiempo murió arruinado. Tras unos estudios en la Academia Comercial, el joven Hashek entra a trabajar en una droguería, de la que pasa luego a una oficina bancaria. Un buen día abandona el empleo y la ciudad y se dirige hacia los límites del Imperio Austro-Húngaro, los montes Tatras, donde convive con pastores y gitanos. Convertido en vagabundo, lo mismo colabora con los rebeldes macedonios en los Balcanes que escucha leyendas en Transilvania, escala los Alpes o se emborracha en Baviera.

En Hungría contrae la fiebre de los pantanos, y las heladas soportadas en pajares le acarrearán un molesto reuma. Tras varios años de viajes, decide regresar a su querida Praga, y la atracción por los marginales le impulsa a vivir a fondo la vida nocturna. A principios de siglo es ya un anarquista convencido, y se inicia en las tareas periodísticas en publicaciones libertarias tales como *El Miserable* y *La Comuna*. Su vertiente satírica se envuelve en el panfletismo, y llega a polemizar consigo mismo en varios periódicos firmando con seudónimos. Vigilado por la policía imperial como peligroso agitador, es detenido en numerosas ocasiones, una de ellas por "aconsejar a un agente de policía que tratase con la máxima severidad a un ciudadano al que acababa de detener en la calle por hacer allí

sus necesidades". "El comisario reconoció que probablemente yo había actuado de buena fe, pero creyó que el agente en cuestión no necesitaba en absoluto mi consejo". Condenado al pago de una multa, prefirió ir a la cárcel "como más ventajoso para un escritor checo a quien se paga por el número de líneas que escribe".

Inventar nuevas especies

Víctima del agobio económico, Hashek acepta un empleo mal pagado en la revista *El Mundo de los Animales*, de la que pronto le despiden por inventar nuevas especies zoológicas, y a continuación entra como redactor de temas locales en *La Palabra Checa*. Su verdadero público eran los contertulios de taberna, ante quienes improvisa cuentos y anécdotas sin cesar, deteniéndose a veces para escribirlos, salir corriendo rumbo a la redacción más cercana y regresar con el dinero cobrado para invitar a una ronda a la concurrencia e inventar nuevas historias.

En 1911, la monarquía austro-húngara convocó elecciones generales, y Hashek es nombrado candidato por el distrito de las Viñas Reales, por ser el portavoz del Partido del Progreso Moderado en el Marco de la Ley, fundado en una taberna y entre cuyos puntos programáticos se hallaba la nacionalización de porteros y sacristanes, la rehabilitación de los animales y la creación de un impuesto



Fritz Mullar, que encarna a Joseph Schweik.

que gravara los fallecimientos. Sus discursos electorales eran brillantes parodias, y con un montaje verbal en que lo absurdo se entrelazaba con lo real, atacaba despiadadamente el cinismo y oscurantismo político. A estas reuniones tabernarias solía acudir el serio Kafka, cuyo paralelismo con Hashek se debe tanto a que compartieran la misma época (Kafka nació dos meses después y vivió 14 meses más) y ambiente praguense como a sus afinidades en la crítica al burocratismo y al Estado. Al término de una sesión dedicada a los militares, a Hashek se le ocurriría un curioso personaje: *El imbécil de la compañía*, esa cumbre

del humor negro que es Schweik.

En 1912 se edita el primer libro con cuentos del soldado Schweik, y enseguida interviene en parodias teatrales tabernarias. Al estallar la I Guerra Mundial, Hashek se comporta como su criatura: desestimada su fragilidad mental, al incorporarse a filas sólo tiene un plan: pasarse al enemigo. En 1915 es hecho prisionero y se apunta a la Legión Checa, cuerpo dispuesto a luchar por la independencia de su patria. Murió en 1923, dos años después de que su obra comenzase a ser conocida.

Demetrio E. Brisset es antropólogo.

El hombre que hizo reír a Kafka

D. E. B.

El valeroso soldado Schweik era admirado ya internacionalmente a finales de los felices veinte, y hoy día su efígie es uno de los símbolos del pueblo checo, reproducida sobre los más variados objetos. Sin embargo, al autor de la novela le cubre un sepulcral silencio. A Jaroslav Hashek, el propio Max Brod le comparó con Cervantes y Rabelais, y fue la única persona que se conozca que consiguió que Franz Kafka riesa a mandíbula abierta. Alguna cualidad debería de tener...

Jaroslav Hashek, ante la negativa de las editoriales, publicó personalmente *Las aventuras del bravo soldado Schweik*. Mientras la crítica lo ignora y sus enemigos le denuncian por comunista, su antihéroe, encarnación de la resistencia pasiva secular de los checos, antes poderosos invasores, se convierte en un mito nacional. En 1921 se efectúan las primeras representaciones profesionales, y la popularidad de Schweik comienza a ocultar el resto de la prolífica obra de Hashek: cerca de 1.500 escritos, entre cuentos, ensayos, artículos de Prensa, sátiras, piezas de cabaré y tres novelas (una perdida).

En el albergue La Corona Checa, de Lipnice, en 1923, muere Hashek. Tres años después es traducido al alemán y al ruso. En 1928 llega la consagración de Schweik, con el montaje que realiza Piscator y los decorados pintados por Grosz. En 1942 será Brecht quien efectúe una adaptación, situando al bravo soldado en la II Guerra Mundial. En 1954, el checo Trnka rueda un filme con marionetas.

A partir de 1968 el público occidental redescubre a Hashek y su alter ego Schweik. En 1980 se editan *Las aventuras del valeroso soldado Schweik en España* (Destino, libros números 88 y 89), continuadas en 1983 en la misma editorial por la colección de cuentos *El Comisario Rojo* (depósito legal número 201). Quizá a partir del serial televisivo surja la *schweikomanía*.

Cien años de 'EL PROCESO'



Estos días se cumple un centenario ignorado: **Franz Kafka** deja inconclusa una de las novelas cruciales del siglo XX.

DEMETRIO E. BRISSET

El angustiado protagonista de *El proceso* es un empleado bancario que, “sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana” ignorando el motivo. Tras proclamarse inocente, será ejecutado sin juicio. Esta ácida visión sobre el mal funcionamiento de los tribunales posee plena actualidad. Presuntos y prescriptos, autos y apelaciones, cambios de leyes... se aglutinan mediáticamente en torno a polémicos procesos, juicios y sentencias. Es tal la avalancha informativa (hay canales temáticos de televisión con juicios en directo) que parecemos cautivados por los es-

pectáculos judiciales. Es habitual tardar en juzgar delitos económicos, la impunidad de responsables de pérdidas del caudal público y llenar cárceles con pequeños traficantes de drogas, mientras que las fortunas que genera su venta extienden la corrupción. Muy lejos se halla la recomendación de Platón de formular leyes que persigan la opulencia y eviten la pobreza, y la de Erasmo de buscar prioritariamente la utilidad pública. Que los españoles perciben como dominante la injusticia lo atestiguan diversas encuestas del CIS.

Volviendo al genio checo, Franz Kafka, se puede seguir la

génesis de *El proceso* gracias a su meticuloso *Diario*, donde entrelazaba los episodios bélicos del momento con sus rutinas y estados de ánimo. Así sabemos que, en el sangriento agosto en que estalla la I Guerra Mundial, Kafka intenta dedicarse exclusivamente a la literatura redactando una ambiciosa novela, especie de alegato existencial donde atacará los abusos del poder ocultos tras la supuesta justicia de una secreta estructura jerárquica y corrupta, en la que todo acusado es culpable y se le aplica una ley “que no puede conocer”. Bajo tales premisas contará la trágica historia de Joseph K. Mientras se esta-

bilizan las trincheras constata “la insensatez de los que mandan”, y cae deprimido. Desde mayo de 1915 no volverá a mencionar *El proceso*. Publicada póstumamente por su albacea Brod en 1925, después de la II Guerra Mundial pasó de considerarse “obra absurda” a “alegoría del siglo XX”, provocando un delirio de interpretaciones y negocio editorial, acuñándose el término kafkiano para lo absurdo, siniestro, angustioso y burocrático. Se calcula en más de 25.000 los libros escritos sobre Kafka, pero todavía quedan claves por descifrar.

Será casualidad, pero cuando, tras nueve amargos meses de gestación, abandona inconclusa esta novela, el 4 de mayo de 1915 anota en su diario: “No hay nadie que manifieste hacia mí una comprensión total”. Justo dos días más tarde nace en Wisconsin ese Orson Welles que materializaría en celuloide con mágica belleza, densidad

Welles materializaría con mágica belleza, densidad dramática y fidelidad narrativa los fantasmas kafkianos

dramática y fidelidad narrativa los fantasmas kafkianos, como si estuviese predestinado.

Corría 1962. En plena Guerra Fría, enfrentadas las superpotencias en carreras atómica y espacial, cuando el antiguo “joven prodigio” marginado por Hollywood, espiado por el FBI y perseguido injustamente por el fisco, desde su exilio europeo acepta la propuesta de unos productores arruinados de filmar con total libertad esta relevante novela. Muy interesado “por los abusos del Estado”, ante el reto de ser el primer cineasta en abordar el inquietante universo kafkiano, plasmó en imágenes esta laberíntica pesadilla con humor negro, rodando “como si fuese un sueño” el que consideraría “el filme más autobiográfico que jamás hice”. //

30

INFORME

1.—LA ECONOMÍA DEL TEATRO

Participan en el debate: José Monleón (1), crítico de "Triunfo"; Justo Alonso (2), empresario; Alfonso Sastre (3), autor; Ramón Tamayo, empresario; María Paz Ballesteros (5), actriz; Xavier Fábregas, crítico de "Será d'or" y "Destino"; Pau Garsaball, empresario.

Condicionante fundamental del teatro es la existencia de un único tipo de locales de corte tradicional, "a la italiana", que divide en compartimentos estancos al público —clasificado ya en la taquilla por sus posibilidades económicas— y al actor y que impone un tipo determinado de teatro, mientras impide otro. Esta dificultad que en otros países está paliada con la existencia de otro tipo de espacios más funcionales y asequibles, aquí se ve agravada por el hecho de ser, los locales existentes, un negocio en manos de los empresarios. *"Un empresario tiene un local que administrar y defender, con lo que inevitablemente ha de plantearse el hecho de la rentabilidad. El resultado es que la actividad artística queda supeditada a la posibilidad de cumplir esa misión económica. Esto es lo que ha conducido al teatro al lugar donde hoy se encuentra: lejos de los hábitos, costumbres, medios de propaganda y acceso a las horas de ocio de amplias capas de la sociedad. (...) Es necesario terminar con el teatro como cárcel, en lugar fijo, a costes y públicos fijos, mecanismos todos que aprisionan el hecho teatral."* (1).

Sin embargo, el empresario —"esa figura que tiene como misión coordinar y promover el hecho teatral, mediante el establecimiento de relaciones de director-autor-intérpretes en base a producir el espectáculo" (2)— es consciente de que "los intereses económicos no están reñidos con un teatro nuevo" (2) y de que las mayores dificultades provienen de otro lugar: "De donde parte la imposibilidad de que se produzca un espacio teatral libre es de la Administración" (3), de la "inoperancia de la ley actual, de la censura teatral, cuya feliz desaparición es lo más deseable" (2)...

¿Cuál puede señalarse como camino de solución? Frente a la opinión de los em-

presarios de "incorporar a los locales, que desde 1900 no han modificado más que la luz eléctrica y la calefacción, los medios que permitan la expresión actual del trabajo teatral" (4) o desear "una protección estatal del teatro, sin discriminaciones" (2), una alternativa más progresiva señalaba el establecimiento de "un nuevo tipo de relaciones de producción para el hecho teatral: la cooperativa" (5), conscientes de que esta medida funcional puede acelerar de algún modo un futuro cambio de estructuras.

2.—EL AUTOR TEATRAL

Participan en el debate: Angel García Pintado (1), autor; Antonio Buero Vallejo (2), autor y académico; José Monleón, crítico; Lauro Olmo, autor; Xavier Fábregas, crítico; Jordi Teixidor, autor.

Es forzosamente necesario establecer una diferencia entre el "autor nuevo" y el perteneciente a generaciones anteriores, aun a costa de caer en un posible esquematismo. La divergencia de criterios, posturas y valores es más que notoria.

Caracteriza al autor "consagrado" un determinado tipo de estética, de arquitectura teatral, de concepción del teatro. Sus obras son piezas de literatura dramática perfectamente terminadas e inviolables. *"El caduco concepto del autor-aristócrata, del autor-escriptor-intelectual, mito e icono, tiende a desaparecer"* (1). La postura defendida a ultranza por el autor "consagrado" es el posibilismo, que pudiera concretarse en la valoración de sus logros existentes y su mantenimiento: *"Hubo y hay obras, y muy considerables, estrenadas contra viento y marea. Y debemos, porque es un deber seguir intentando el estreno de otras aún mejores, mientras las estructuras cambian —o no cambian— (...). Y no sólo en sesiones experimentales o de cámara, sino en escenarios comerciales."* (2).

Caracteriza al "nuevo autor" una concepción del hecho teatral *"como una suma de esfuerzos en la que todos los elementos se antojan importantísimos para la puesta en escena"* (1) y, en consecuencia, su aporta-

ción es *"una propuesta escénica sobre la que se debe trabajar libremente y que hay que desarrollar"* (1). Por esta razón ya no se aspira a estrenos comerciales: *"El autor —prohibida la casi totalidad de su producción— tiene dos opciones: o seguir escribiendo para parientes, deudos y eruditos norteamericanos; o entregarse con fe al colectivismo para ser un hombre más que arrimar en esa suma de esfuerzos que suele ser —al menos idealmente— un grupo independiente."* (1).

En la medida que el tiempo transcurre y la situación persiste, la divergencia se irá acrecentando entre ambas modalidades de autor. El autor "consagrado" repartirá consejos: *"Al autor español que hoy se sienta relegado, después de haber demostrado su valía, o imposibilitado en sus comienzos, me atrevería a decirle que no pierda el aliento. (...) En las arduas circunstancias que nos ha tocado, las rivalidades entre autores y tendencias significativas serán fecundas si se desenvuelven dentro de una solidaridad básica; suicidas si se transforman en ácidas disputas bizantinas; otros son los obstáculos que hay que combatir, y aunque a la postre no obtuviéramos más que "excepciones positivas" en lugar del frondoso desarrollo escénico que quisiéramos, preferibles serán a la nada"* (2). El "autor nuevo" tomará partido radical por un grupo en donde puede integrarse y partir con él el pan y la sal de esta situación prolongada.

Los límites expresivos que el autor encuentra son similares en otras latitudes del país —Cataluña, Galicia, País Vasco—, agravadas, si cabe, por el anormal desenvolvimiento de sus diversas culturas.

3.—EL DIRECTOR TEATRAL

Participan en el debate: Antonio Gala (1), autor; Jaume Melendres (2), autor; Francisco Nieva (3), autor y escenógrafo; Víctor Sáiz de la Peña, director; José Monleón, crítico; Xavier Fábregas, crítico; Antonio Hormigón, director y ensayista; Miguel Narros, director.

En la estructura tradicional del teatro el director es algo así como un demiurgo escénico a quien se le asigna la misión de reconstruir el texto y hacer suya la "dictadura" ejercida por el autor, extendiendo el dictado a los demás componentes del espectáculo. Junto al divismo del autor se sitúa el divismo del director para cerrar la triada con el divismo del primer actor-actriz, con lo que se consigue el establecimiento de la "clase dominante" en el teatro también, aunque no exento de un cierto esperpentismo grotesco. Autores que siguen sirviendo este esquema básico los hay y para él, y su función, escriben sus textos como *"género literario específico que maneja situaciones y diálogos y cuya labor termina al escribir una pieza (...). El director debe recrear el texto, no reformarlo. A su cargo corre la puesta en pie, la encarnación, la materialización del texto. (Si el autor es el padre, el director sería —digamos— la madre del cordero). Al servicio de la obra escrita debe ponerse todo: escenografía, vestuario, luces, música, interpretación..."* (1).

Enfrentado a esta concepción tradicional se sitúa la "creación colectiva". *"El término colectivo, por sus connotaciones ideológicas, ha ejercido y ejerce todavía un gran atractivo sobre los grupos más independientes y, por idénticas razones, ha sido interpretado por los miembros de la profesión que ocupan una posición dominante, como algo capaz de alterar, comprometer o destruir el "statu quo" teatral; es decir, sus posiciones de relativo privilegio."* (2). Podría entenderse por "creación colectiva" *"la ruptura, en el ámbito estrictamente creativo, de la división del trabajo en el modo de producción capitalista, de suerte que todo intento de destruir la primera constituye de algún modo una impugnación del sistema capitalista en la esfera específica del teatro. En cualquier caso la no neutralidad ideológica y política de la creación colectiva parece fuera de dudas"* (2). Autores que sirvan a este nuevo propósito también los hay, no sólo ya en el deseo de que sus obras sean recreadas por el empeño creativo de un grupo en el que se sienten incluidos, sino también en el momento de escribir sus propuestas:



Foto: Demetrio.

"Non plus plis", de Els Comedians.

"Escribo un teatro condensado, comprimido, cuya lectura apenas ocupa tiempo para que después se le dé la extensión que se quiera y se deforme, se insista en este punto o se omita aquél, en una creación colectiva, siempre —claro— que la intención básica no sea manipulada." (3).

La creación colectiva ha podido también infectarse de las frustraciones que la situación actual impone, afirmándose hasta extremos en que se borre todo perfil personal. Tampoco es justo. Entenderla como si todos y cada uno de los miembros tuviera que hacer todas y cada una de las funciones sería dilapidar todo el esfuerzo. Al lado de una confrontación colectiva hay una especialización de funciones de las que acaso la más importante sea la del director, como animador y promotor del hecho teatral.

4.—EL ACTOR

Participan en el debate: G. Heras (por la Asociación de Alumnos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático) (1), F. García Pavón (director de la RESAD) (2), H. Bonin (profesor del Instituto de Teatro de Barcelona) (3), M. Gallardo (presidente de la Asociación Nacional de actores), Juan Diego (actor).

La problemática que afecta al actor podría dividirse en dos apartados: de *formación* y de *trabajo*.

En el aspecto de la *formación* estos problemas son una consecuencia de la ineficacia y vejez de las instituciones oficiales de enseñanza. Si se considera que mediante el "meritoriaje" se puede obtener el carnet profesional al año de trabajar en un teatro comercial, es evidente que seguir cuatro cursos de estudios en la Escuela para obtener un título-carnet, sin apenas aprender, es una pérdida de tiempo. *"Un plan de estudios fosilizado; un profesorado usufructador de cátedras vitalicias, desconectado de la investigación; un presupuesto económico nulo; al margen de la profesión, y convertidos en un ghetto cultural. Ante esta situación, los alumnos se muestran desesperanzados."* (1). La postura de la dirección de la RESAD es la de *"alegrarse de la mejora paulatina en las condiciones y achacar el olvido a la que la someten las autoridades a la glorificación del auto-didactismo, el prestigio nulo de la docencia en ella y, sobre todo, la perseverancia de la calificación moral negativa de la sociedad respecto al cómico"* (2). Evadiendo así los problemas reales, es difícil esperar una reforma en profundidad desde arriba.

Al margen de los centros comerciales se sitúan los privados, bien en forma de academias o labor en los grupos independien-

tes, enfrentados a graves problemas económicos a pesar de que han formado a la generación que tanto está haciendo por renovar al teatro español. *"Al centro de enseñanza teatral debía exigirse que facilitase los medios para que el alumno domine las técnicas de conocimiento y control de su cuerpo y se realice personalmente a través de la creación. Más que impartir conocimientos debía proponer vivir experiencias, provocando la ruptura en el alumno entre la educación autoritaria limitada recibida anteriormente y una escuela libre como fórmula de convivencia."* (3). A nadie escapa que un centro de estas características verá su supervivencia muy amenazada en una sociedad dirigida y que su función no ha de limitarse a la formación de actores-técnicos, sino de actores-lúcidos, conscientes de las exigencias de transformaciones sociales y de su papel como individuos que se expresan mediante el teatro, convertido en herramienta de acción.

Aquí entramos en el segundo punto: *¿Qué problemas afectan al actor en el desempeño de su trabajo?*

Utilizado como un objeto sin opiniones, explotado por los empresarios, dominado por el director, ausente de los escasos beneficios de la Seguridad Social, envuelto en la aureola de admiración que concede su profesión (cara al público) y al mismo tiempo frustrado en su realización personal sincera, hasta hace escaso tiempo permanecía callado, sumiso y enfrentado u otro por obtener un buen "papel". El movimiento que se inició en 1971 y culminó en el 72, de características singulares en nuestro país, mostró que debajo de la máscara largo tiempo puesta de la docilidad se encontraba una persona capaz de reivindicar sus derechos.

Las asambleas libres de actores consiguieron varias mejoras sustanciales que los empresarios tuvieron que darles. Día de descanso semanal, ensayos pagados, salario mínimo digno. Su movimiento se planteó objetivos más ambiciosos que hasta ahora no han satisfecho, como son el seguro de paro en la época de desempleo, la función única, desaparición de las "listas negras", derecho a reunión, supresión

de la censura, etc. Como con la asunción del movimiento reivindicativo por parte del Sindicato, éste perdió su fuerza y los representantes "oficiales" han sido elegidos en circunstancias poco democráticas, los problemas estrictamente laborales se hallan en estado de hibernación. Ha quedado demostrado que una nueva mentalidad ha irrumpido entre los actores y les ha lanzado a replantearse sus posturas éticas y estéticas ante la obra que representan, a pedir una mayor colaboración con el autor y director, negándose a ser manipulados e intentando llevar al teatro comercial las propuestas del teatro independiente.

5.—LA CRÍTICA TEATRAL EN ESPAÑA

Participan en el debate: J. Benach, crítico teatral de "El Correo Catalán"; R. Domenech, crítico teatral de "Primer Acto"; J. A. Castro, autor; A. Sastre (1).

La figura tradicional del crítico como mediador entre la obra y el espectador, el encargado de juzgar y orientar, el depositario de la última palabra que quedaba dicha al día siguiente del estreno, inapelable e indiscutida, pertenece más bien a las disciplinas arqueológicas que al fenómeno vitalmente revalorizado del hecho teatral. Hay una distancia insalvable entre esta figura dotada de atributos extraordinarios y la del posible crítico que analice el fenómeno teatral desde su mismo interior, que participe y colabore.

De la misma manera que en los demás temas se puede hablar de la distancia a veces insalvable que existe entre el deseo y la realidad. La triste realidad del crítico es la del miembro autodidacta de una profesión sometida a tales servidumbres que la despojan de su razón de ser. A medias entre el periodismo y el ensayo, su postura puede resultar soportable en escala distinta si se trata de publicaciones diarias, generales o especializadas.

En cuanto al periodista, o que escribe en publicaciones periódicas o habla por la Radio, se halla bajo los mismos condicionamientos políticos que cualquier otro profe-

INFORME

sional, teniendo que aceptar unas normas concretas sobre lo que se puede decir y lo que no. Si su posición intelectual es de tipo inconformista son escasas las publicaciones a las que puede acceder. En las publicaciones de contenido conservador se hallará frente a tales presiones de tipo comercial que difícilmente podrá ejecutar una labor continua que le satisfaga. Estas formas de presión en manos de empresarios, directores y actores son apenas perceptibles para el lector medio, y no por ello menos reales. Una amenaza de suspender la publicidad o de no pagar esos reportajes que aparentemente son objetivos y que no son más que hábil propaganda enmascarada, y la publicación llamará al orden al crítico honesto. En la mayoría de los periódicos es la tónica general. Y esta es la razón de la superficialidad, gratuidad y falta de rigor de casi todas sus críticas. Adjetivos encomiásticos y superlativos a granel. Y si el lector cree que está leyendo una verdadera crítica, peor para él.

La otra vertiente, la de análisis serio, se haya penosamente restringida a un puñado de revistas de información general y especializadas. Estas últimas, que son las que ofrecen posibilidades para el trabajo en profundidad, poseen el inconveniente de su delicada situación económica que implica una escasa remuneración y la imposibilidad de dedicarse plenamente a ellas.

A la hora de analizar el espectáculo, el crítico no puede ni debe prescindir de sus ideas socio-políticas que le influirán insoslayablemente. Su labor crítica es un reflejo de sus opciones y actitudes, y han de hallarse en concordancia. Por ello resulta contradictorio el escuchar a un crítico que exija mayor grado de compromiso a la gente mientras que él se mantenga prudentemente al margen. Y lo es también el caso curioso de la "concordancia de pareceres ante determinados hechos muy significativos como es el teatro de Buero entre críticos conservadores y oficialmente progresistas" (1).

Pedir la posibilidad de formación para los interesados por la tarea; atacar la falta de rigor, de compromiso y de imparcialidad; dedicar más tiempo a las distintas fases del proceso de creación teatral, cola-

borando en lo factible y comprendiendo la índole de los problemas; éstas son algunas de las opiniones.

6.—EL TEATRO INDEPENDIENTE

Participan en el debate: Ditirambo Teatro Estudio (2), Moisés P. Coterillo (3), crítico de RESEÑA y "Primer Acto"; J. Margallo, director de "Tábano"; T. E. Lebrijano, G. Pérez Olaquer, crítico de "Yorick", Goliardos (1), José Monleón, Javier Fábregas.

Desde que surgió en España el Teatro Independiente hace menos de una década, su evolución ha estado sujeta a diversos altibajos coyunturales que coincidieron con la mayor o menor flexibilidad por parte de las autoridades. Conviene tener en cuenta que el T. I. no es sólo una alternativa al teatro comercial anquilosado, ni una tendencia experimentalista, sino "una nueva forma de entender el teatro, que exige una nueva comprensión de la actividad dramática, autores que se interesen por la problemática de nuestro tiempo, locales propios, trabajo de equipo y estructura económica cooperativa" (1). "Viviendo de y para el teatro, su expresión es la expresión vital de una colectividad que une ideología y existencia en su lucha por modificar las estructuras." (2).

Partiendo como lo hacía de una actitud inconformista, impulsado por una energía e ilusión indomables, sus éxitos nivel de público le consolidaron como la fuerza que podría renovar el panorama teatral, pero los intereses económicos y políticos le obstaculizan con tal saña que la mera supervivencia es todo un prodigio. De la floración de más de cien grupos existentes a fines de los sesenta muchos han desaparecido mientras que otros languidecen y sólo unos pocos se pueden dedicar plenamente a su actividad. Este hecho se aclara considerando que sus mayores enemigos no son los aspectos técnicos, imaginativos o de repertorio, sino la omnipresente censura y las trabas administrativas.

"El T. I. se halla sometido a la reglamentación de lo que se llama Teatros de

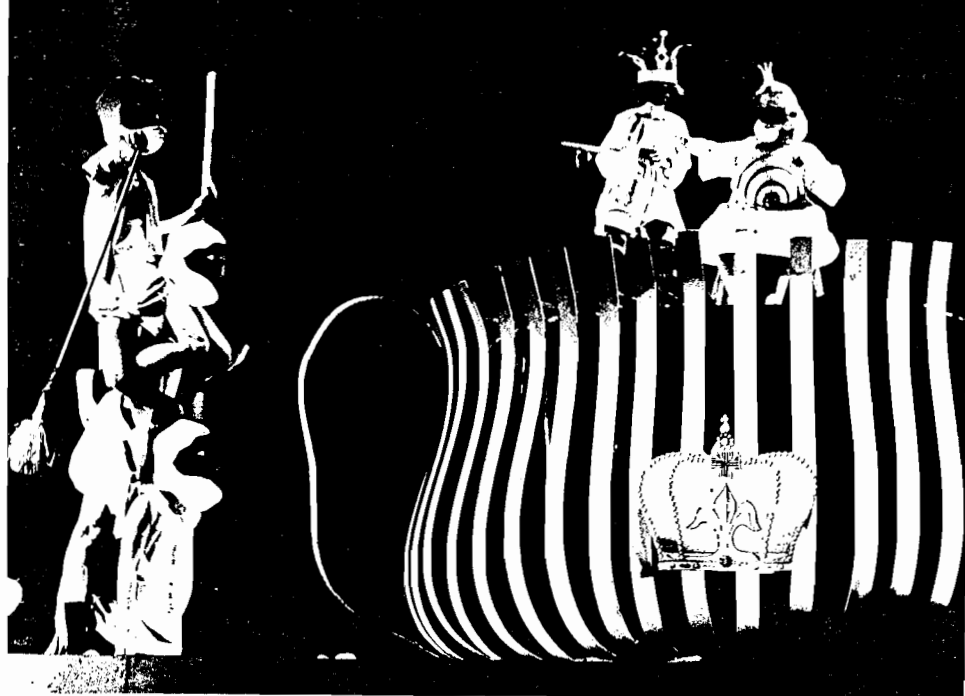


Foto: Demetrio.

"Ubu Rey".

cámara y ensayo y Agrupaciones escénicas de carácter no profesional. *Relativo a la difusión, se impone la función única como fórmula de presentación de los trabajos, y el público al que se considera destinatario son únicamente los miembros de la asociación de la que se trate. Para optar a una de las escasas subvenciones es preciso contar con su adecuación a "principios fundamentales de orden ético, social y político que imprescindiblemente han de tenerse en cuenta. A falta de una ley de teatro que asuma de forma positiva la realidad del T. I., queda en manos de la Administración la aplicación de este instrumento jurídico con la que puede controlar e incluso asfixiar a los grupos que molesten."* (3).

Ante el endurecimiento actual frente a los grupos independientes, sus otros problemas pasan a segundo término, "dando pie a un pesimismo rechazado una y otra vez, pero que retorna obsesivo, angustiante. Una etapa ha sido quemada y se ha tropezado continuamente en la misma piedra" (2). O profesionalizarse o desaparecer, la elección se impone.

Intentando la vía del teatro popular en zonas urbanas o agrícolas hay varios grupos con experiencias valiosas. Por otros ha sido emprendida la vía del ataque al burgués o la del formalismo vanguardizante.

En todos los casos les preside un afán comunicativo que choca con la ignorancia del gran público sobre sus realizaciones. Ante el muro del silencio es frecuente una actitud de tipo paternalista por parte del sector de la crítica simpatizante, lo que se explica por las dificultades en las que se hallan los grupos, y en esa situación de inferioridad no pueden mostrar lo que son capaces a pleno rendimiento. Quizá por esta razón no se puedan trazar líneas divisorias muy claras entre la labor de los diversos grupos ni aplicar los mismos esquemas a sus espectáculos que los que se emplean para el teatro comercial.

Entre los problemas objetivamente secundarios, aunque de la mayor importancia para el funcionamiento de los grupos, se hallan el del líder, que gozará de autoridad o se limitará a coordinar; el de las relaciones entre autores y grupos; el de los nuevos emplazamientos para las actuaciones; el de las diferentes reacciones de los diversos públicos; el de las modalidades del "teatro de guerrilla"; el de los planteamientos colectivos y su ejecución; el de las relaciones de convivencia y la implantación de la nueva mentalidad vital dentro del mismo grupo. ¿Qué forma estética tiene más validez para cada contenido crítico? ¿Qué margen se debe dejar a la improvisación y la variación? ¿Cómo

INFORME

puede participar activamente el público? ¿Cómo llegar hasta un nuevo público? ¿Hasta dónde llega el margen de maniobra?

LOS ESPECTACULOS

Dentro de la Semana fueron presentados varios espectáculos de grupos independientes y de agrupaciones de Colegios Mayores que aportaban la vertiente práctica y espectacular, en contrapunto a las conversaciones. Hubo que lamentar dos grandes ausentes, prohibidos por las autoridades: El *Oratorio*, que el T. E. Lebrizano ha convertido en uno de los mitos de nuestro teatro, y el *Fernando*, espectáculo colectivo montado por el grupo de Universidad de Murcia, del que hablaremos extensamente en el próximo número.

Entre los que intervinieron nos limitaremos a citar al "T. E. I.", de Madrid, con *Los Justos*; "La cuadra de Sevilla", con *Quejío*, que tuvo su éxito habitual; "La Máscara de Gijón", con una desafortunada *Fauna*; al "UEVO", de Valencia, con una discutible versión de *Ligazón*, de Valle; al "Taular 12", con un montaje que creo equivocado de la obra *Oh, ¡qué bonita es la guerra!*, de J. Littlewood, sátira cruel sobre las causas reales y mentiras oficiales de las guerras imperialistas, y, finalmente, "Rusiñol", de Madrid, con *Nuestra pesadilla en Salem*, Grotowski, por correspondencia.

Debido al poco espacio que nos queda, vamos a destacar sólo tres de los participantes, cuyo nivel fue superior al de muchas compañías comerciales.

Una gran sorpresa la dio el grupo catalán "Els Comedians", con su espectáculo en "sketches" *Non plus plis*, muy en la línea de los "Joglars", de sátira-burla-absurdo-crítica. Utilizando caretas, muñecos, petardos y mucha imaginación, con sonidos inarticulados y gritos, atacaron diversos aspectos de la España burguesa y convencional, caricaturizando a tipos que todos tenemos que soportar. Se les puede achacar una cierta irregularidad que les hacía caer en baches faltos de interés, aunque los salvaban al crear una atmósfera comunicativa

con gran sencillez de medios en pocos instantes. Uno de los contados grupos que utilizan el mimo, del que se deben esperar buenas cosas.

Un grupo único en su especialidad es el "Anexa", de San Sebastián, dedicado al ballet moderno. Trajo cuatro obras de tipo abstracto, entre las que se debe destacar *Hombres en la sombra*, de coreografía, sonorización e iluminación muy compleja. Este ballet poseía la suficiente amplitud como para proporcionar diversas interpretaciones, consiguiendo momentos de espléndida belleza plástica y sonora. Conceptuado por ellos mismos como "Teatro de Danza", se les puede emparentar a ciertos grupos en el que los límites entre danza, mimo y teatro han desaparecido. Quizá excesivamente esteticistas, han demostrado una preparación técnica asombrosa, sobre todo por parte de los elementos masculinos. Siendo el único grupo de danza moderna del país, sin subvención alguna y originarios de una provincia, su categoría está fuera de lo normal.

Finalmente hablaremos de un *Ubu Rey* muy divertido, puesto al día, que ofreció un modesto grupo de colegio mayor, el "Siao-Sin", que fue el seleccionado entre varios presentados a una Pre-Semana. Con actores aficionados en todos sentidos, una obra "clásica" del teatro moderno, mucha imaginación y afinado cálculo de sus posibilidades, su espectáculo demostró la inmensa potencialidad que contiene la Universidad, si pudiera ejercitar su faceta cultural. Que para eso está.

DEMETRIO ENRIQUE Y

M. PÉREZ COTERILLO

"Anexa".



CONCLUSIONES DE LA SEMANA

1. Se abogó por el establecimiento de **otras relaciones** de producción económica del hecho teatral, con especial insistencia en la necesidad de poner en marcha, hoy en día, un movimiento "cooperativo" que significaría, ya que no una solución definitiva, una cierta etapa de transición entre la empresa capitalista actual y una futura socialización del teatro.

2. Se llamó la atención sobre lo indeseable que sería hoy una racionalización o estatización de los teatros: dado que tal estatización, más que conllevar una liberación de las servidumbres mercantiles, comportaría una mayor regimentación del teatro, ya oprimido muy gravemente por la existencia de la censura previa obligatoria.

3. Este tema (la censura teatral) surgió al tratar de la casi totalidad de los otros temas, evidenciándose así su carácter de problema radical que afecta al conjunto y a cada una de las actividades productoras del hecho teatral. La opinión de la totalidad de los participantes es que la censura debe ser suprimida; opinión que fue suscrita, la mayor parte de las veces, de modo muy enérgico.

4. Se abogó asimismo por el establecimiento de **otras relaciones** de producción artística, con insistencia en la necesidad de pro-

ducir trabajos "colectivos" o —según otra terminología propuesta— "trabajos de equipo". Se debatió la problemática artística y social propia de estos tipos de trabajo.

5. Se señaló el carácter altamente negativo de las actuales "empresas de local" para el desarrollo de nuestro teatro, y se postuló la necesidad de una nueva legislación que permitiera el normal desarrollo del trabajo teatral en locales no convencionales. Esta reivindicación podría resumirse así: necesidad de nuevos espacios para el teatro en barrios, zonas campesinas, etc.

6. Se puso especial énfasis en la necesidad de un teatro popular; en la urgencia de la búsqueda de nuevos públicos y de un lenguaje capaz de establecer, una vez resueltos los problemas estructurales o al compás de esta resolución, una real conexión entre los trabajadores del teatro y el proletariado industrial, el proletariado campesino y otras capas populares.

7. Se consideró la debilidad económica del sector privado y la problemática de las subvenciones oficiales, con especial hincapié en el carácter domesticador o absorbente de éstas, en lo irrisorio de su cuantía y en lo arbitrario de su distribución. El punto de vista em-

presarial, más que por la concesión de subvenciones, optó por reclamar la supresión de muchas trabas actuales: impuestos, etc., y una vez más surgió a este respecto el tema de la censura.

8. Quedó subrayado el carácter particular de las dificultades que afectan —junto con las demás que operan sobre todos los trabajadores del teatro— a quienes trabajan y se expresan en las otras lenguas de la Península: catalán, gallego y euzkera.

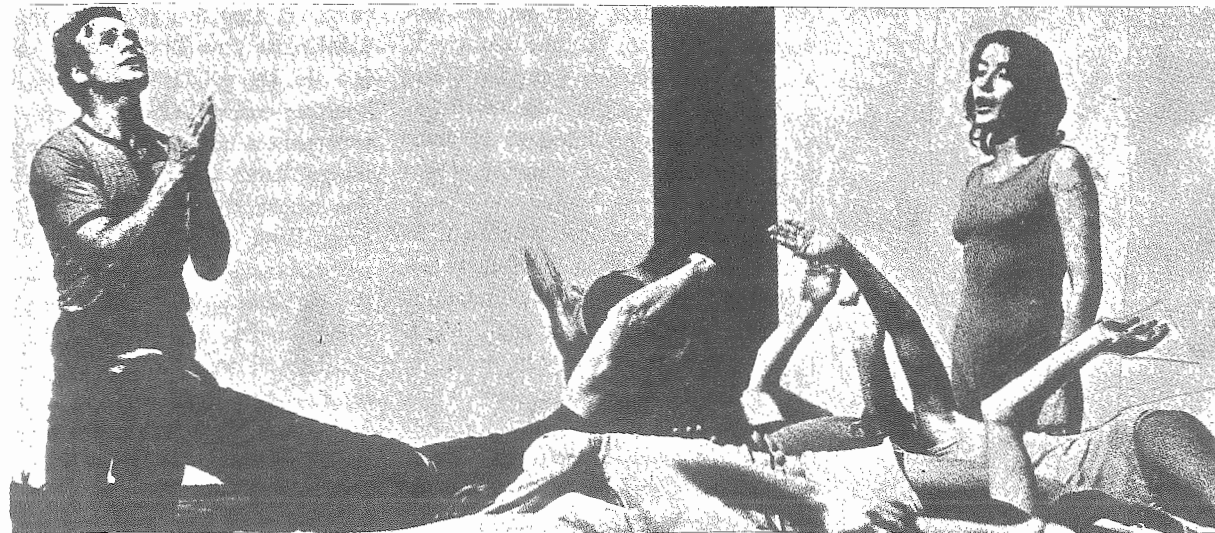
9. Los actores asistentes a las conversaciones, en vivo diálogo con el vocal sindical, redactor de una ponencia, se quejaron del carácter no representativo del sindicato vertical.

10. A propósito de la necesidad expuesta por algunos ponentes de la promulgación de una "LEY PARA EL TEATRO", fueron manifestadas algunas serias reservas y se declaró particularmente la no aceptabilidad de dicha ley en el caso de que no fuera elaborada democráticamente: con participación de representantes de todos los trabajadores del sector.

Ciudad Universitaria de Madrid.

27 de marzo de 1973.

DIA INTERNACIONAL
DEL TEATRO.



II FESTIVAL MUNDIAL DE TEATRO -MADRID-

Madrid, por unos días, se ha convertido en la capital mundial de la escena. En las páginas 9 y 10 se recogen dos de las manifestaciones artísticas más interesantes de cuantas se han conocido en estos días, como son el "Teatro Estudio Lebrijano" y el "Roy Hart Theatre". Ambas muestras, destinadas a un público eminentemente minoritario, recogen dos aspectos experimentales del hacer teatral, aun partiendo de supuestos totalmente distintos y con metas diferentes.



teatro JORNADAS INTERNACIONALES DE PARIS

Búsqueda de una significación actual

(Desde París, Enrique MARTIN.)

Una interesante experiencia acaba de tener lugar en París, la "capital del arte". Jean-Louis Barrault, una de las personalidades más activas del Teatro, se unió a la Universidad para ofrecer diez días de espectáculos, coloquios, controversias, en los que tomaron parte grupos de teatro profesional e independientes de varios continentes y algunos de los directores europeos más conocidos. El propósito de estas jornadas era el replantear en común la situación del teatro en el mundo, partiendo de las experiencias relacionadas con varios temas esenciales y prescindiendo del carácter artificioso y "de prestigio" que hasta hace poco lastraban los Festivales Internacionales (en los que normalmente se presentan las compañías "oficiales" de los distintos países para divertir con su clasicismo a un público de embajadores condecorados y la crema de la "sigh society", eligiendo la forma de ejemplificación y discursión de temas, en las que intervenían profesionales y teóricos junto a estudiantes y simples aficionados. Era una especie de "universidad popular de teatro", salvando el hecho objetivo del elitismo cultural de los participantes, que es, por ahora, uno de los obstáculos insuperables con los que la vieja cultura burguesa se opone a su transformación y que no podemos dejar de tener en cuenta al referirnos a las formas de "cultura popular". ¿El carácter "popular" viene dado por el tema que se toca, por el origen de clase de los intérpretes, o por el público al que se dirige? Esta pregunta fue una de las más a menudo planteadas, en diversas formas, y a la que todos dan respuestas sin poder asegurar que exista LA respuesta.

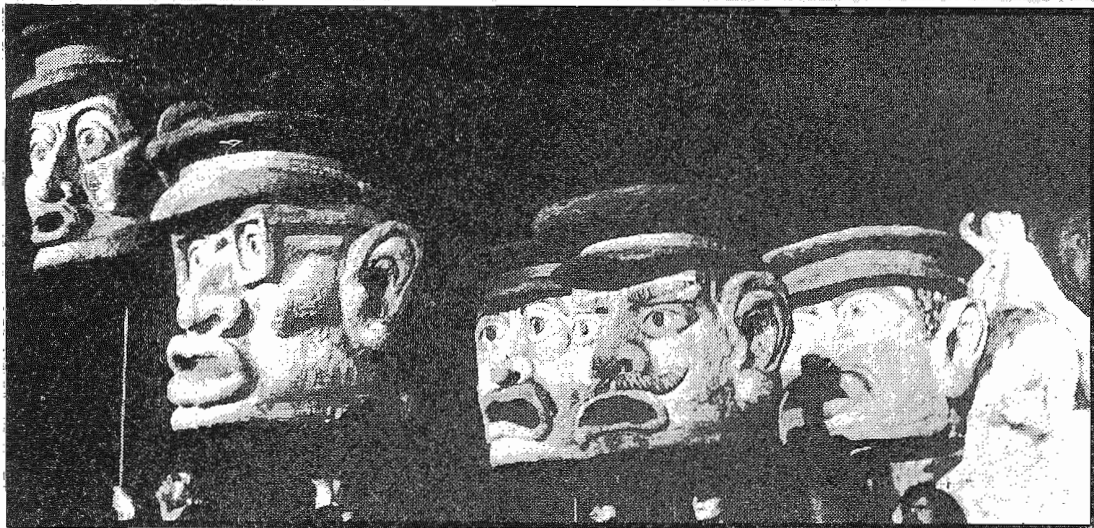
El tema que despertó mayor expectación y asistencia de público (hay que decir que la entrada



era gratuita, y uno de los locales, el gran anfiteatro de la Sorbona, presidido por esculturas de Descartes y Richelieu, acogía unas 2.500 personas) fue el del Teatro político, enfocado a través de la lucha de las minorías culturales en busca

Otro grupo con favorable acogida fue el español "la Cuadra", de Sevilla, con su "Quejío" o intento de expresión dramática del sufrimiento del pueblo andaluz (en el que se halla integrado el pueblo gitano) mediante un flamenco respetuoso con su origen popular y su sentido de protesta que luego ha sido anulada y deformada por los intereses económicos que se lo han apropiado como objeto "de consumo".

Las obras presentadas por los grupos mejicano, canadiense del Quebec y occitanos (región al suroeste de la Francia, con su cultura propia), ado-



de su lenguaje propio que las distingue claramente de la cultura dominante a la que se hallan sometidas, en un combate de supervivencia en el que al teatro se le otorga un ambicioso objetivo de tipo pedagógico: información, aclaración de ideas y, en última instancia, la movilización de un público receptivo al que se haya despertado de la letargia.

Este teatro político, a veces definido como "de guerrilla", posee sus exigencias propias. Prescindiendo de los decorados y los accesorios complicados, debe ser lo suficientemente libre como para ir de las calles de una ciudad a los parques y las aldeas de las montañas. Para ello ha de contar con un estilo propio alejado del naturalismo y la introspección, ruidoso, cuidando al máximo el efecto musical y gestual, juego de actores simple en el que la voz y el cuerpo lo hagan todo, en un tono directo que sea fácilmente captable. Para aclarar los problemas de la vida cotidiana, el actor se convierte en un militante que utiliza un texto que parte de la discusión y regresa a ella, renunciando en la mayoría de los casos a investigar sobre la función y la estética del teatro, en su deseo de eficacia inmediata.

Teatro de combate y de circunstancias, se refiere a los ritos orientales y las ceremonias primitivas, entroncando con los espectáculos populares occidentales tanto en la forma del circo como de la marioneta y los trovadores. Se deshace la perspectiva realista haciendo hincapié en la historia que se está contando, en esa "activación" de los sentimientos y actitudes del público que constituye la razón de ser de estos grupos. De las manifestaciones de calle a las representaciones en lugares a los que nunca antes había ido el teatro, la línea central es la relación inmediata con espectadores que se hallan a tan sólo un paso de distancia y que deben ser capaces de franquearlo y reconocer su situación en la que los actores le presentan.

Los grupos participantes en este tema fueron numerosos, destacando sobre todos el "Teatro Campesino" de los Chicanos de California, formado como un elemento más en la gran huelga de la recogida de uvas que duró cinco años y conmovió a toda Norteamérica, consiguiendo los chicanos ciudadanos americanos de origen mejicano el reconocimiento por los patronos de su Sindicato de jornaleros agrícolas en varios Estados de la Unión, como logro inicial, prosiguiendo con la formación de una conciencia colectiva de su "status" social de inferioridad en un país que los rechaza y los explota.

lecián de uno de los defectos más comunes en los grupos de teatro político: su excesivo afán de convencer mediante exposiciones doctrinarias que se presentaban en escena como "ejemplos prácticos" de tesis establecidas de antemano. Este simplismo resulta muy alejado de la representación teatral, mera excusa para decir algo, y que no favorece el espíritu crítico debido a su esencia acrítica. Esta es la trampa en la que tan fácilmente cae el teatro de combate.

Entre los directores que han intervenido, destacan Grotowski y Peter Brook. El polaco Grotowski, hombre-milagro que se ha convertido a su pesar en uno de los santones de la teoría teatral, certificó la muerte del teatro profesional y presentó al nuevo teatro como un lugar de "encuentros" (entre los actores, entre ellos y el director, entre ellos y el público), en el que la participación del espectador no estaba del todo clara en la forma que debía adquirir, y el texto debía ser más un desafío a la imaginación de los actores que un elemento intocable de la puesta en escena.

Peter Brook, conocido por sus montajes Shakesperianos y por su fabuloso Marat-Sade, vino con su centro de investigación teatral, que agrupa actores de varios países, a presentar algunos de sus ejercicios. Su búsqueda va en el sentido de formas ingenuas en la que se mezclan ceremoniales y reflejos banales de la vida cotidiana, destruyéndose la barrera entre ambas para originar un tipo de teatro "impuro" que debe ser confrontado con un público libre de prejuicios.

Otros hechos destacables fueron la conferencia-actuación de ese gran mimo que es Marcel Marceau, explicando los problemas del actor en un escenario desnudo; la intervención de actores japoneses que presentaron extractos de obras del teatro nō y del kabuki, apenas conocidas en Occidente, de gran fuerza expresiva y simplicidad de elementos, resultado de la decantación tras varios siglos de búsqueda; las investigaciones sobre la voz humana que realizan en Londres los miembros del Roy Hart Theater y de las que ya hemos hablado con motivo de su participación en el II Festival de Madrid; consideraciones sobre la relación entre espacio escénico y actores, inicio de una especie de estudio ecológico de la escena, lugar de dimanación y encuentro de fuerzas magnéticas, y, finalmente, un intento de colocar al teatro al nivel de la Ciencia del comportamiento humano, o una especie de biomecánica de la conducta del hombre representado por el actor entrenado.

(Textos y fotos: Enrique MARTIN.)

I festival internacional de teatro independiente



"Woyzeck".

Foto: Demetrio.

En su corto período de vida (apenas tres semanas) el I Festival Internacional de Teatro Independiente, organizado en el Teatro Alfil de Madrid por la Compañía Morgan (dirigido por Angel García Moreno), ha podido «gozar» de algunas de las ventajas con las que habitualmente se encuentra este tipo de teatro (y otras muchas manifestaciones de toda clase) en nuestro país. Prohibida la proyección de las películas *T. E. C. de Cali* y *Nancy 73*, por *Tábano* con que se iba a inaugurar el Festival, éste se fue desarrollando sin más trabas que las habituales hasta que apareció una nota de Baró Quesada, en ABC, sobre el espectáculo *Pasodoble*. De dicha nota se desprende que el grupo Ditirambo no había seguido debidamente las instrucciones de los censores en lo que se refiere al tratamiento escénico de la figura de un obispo y esto dio pie a que el Ministerio de Información y Turismo abriera contra el grupo un expediente. Por último, *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán, con la que el T. U. de Murcia debía cerrar el Festival, no pudo representarse. Motivos: «en virtud de un compromiso contraído anteriormente por Don Carlos del Valle-Inclán con Don José Tamayo, que establece que mientras esté en cartel la obra *Tirano Banderas* no puede representarse en Madrid ninguna obra del

repertorio de Valle-Inclán». Sobra cualquier comentario. Sólo aclarar, por si alguien lo desconoce, que Don Carlos del Valle-Inclán es el heredero del autor y Don José Tamayo el Director de *Tirano Banderas*.

Al margen de esas y otras dificultades, y del meritorio intento de dar a conocer al espectador madrileño un tipo de teatro que difiere radicalmente del que está acostumbrado a ver en escenarios comerciales, se nos plantean una serie de cuestiones ante la realización concreta de este Festival. ¿Hasta qué punto beneficia a los grupos de Teatro Independiente hacer cuatro representaciones ante un público totalmente condicionado por el lugar de representación y el precio de la butaca? (125 y 200 pesetas para las actuaciones nacionales, 150 y 250 pesetas para las extranjeras). Está claro, o debiera estarlo, que una de las premisas del T. I. es la búsqueda de un nuevo público, alejado por circunstancias económicas, sociopolíticas y culturales de cualquier manifestación de este tipo. Por otra parte, también son de todos conocidas las dificultades económicas que conlleva la opción por el T. I. Quizá esto no haya sido más que un recuperar fuerzas después del obligado «impasse» del verano y cara a la temporada que comienza. Aspecto que en ningún caso aclara suficientemente nuestra pregunta.

Dada la experiencia, a niveles económicos y, sobre todo, a nivel de público, ¿volverá a plantearse el próximo Festival (a celebrar el año que viene, si Dios quiere) de igual forma? Si es así, creemos que la alternativa del T. I. debe ser más definida, no sólo cara a esta mini-temporada del Alfíl, sino al intento general de asimilación por parte del Teatro Comercial. Ante la pobreza de todo tipo que reina sobre nuestros escenarios, el T. I. es una baza a jugar por parte de los poseedores (y por tanto, determinadores) hasta ahora del fenómeno teatral, con el fin de seguir manteniendo su situación privilegiada. Así, el T. I. pasaría a cumplir la misma función evasiva, alienante y difusora de ideología burguesa que detenta en estos momentos el Teatro Comercial.

No queremos decir con ello que el Festival del Alfíl sea un paso más en esta escalada asimiladora. Simplemente dejar planteado el problema que, si los presupuestos de fines y organización no varían, volverá a surgir con mayor fuerza en la edición del próximo año.

En la presente, los grupos y espectáculos que han pasado por el Alfíl del 22 de Octubre al 14 de Noviembre han sido: A Comuna, de Lisboa con *A Ceia*, espectáculo colectivo; Grup A-71, de Barcelona, con *La Lliçó* de Ionesco; Ditirambo, de Madrid, con *Pasodoble* de Miguel Romero Esteo; Pequeño Teatro de Valencia con *Las mariposas* de Jaime Carullo; Ensayo Uno-En Venta, de Madrid, con *Anfitrión, pon tus barbas a remojar*, espectáculo colectivo; II Gran Teatro, de Roma, con *Woyzek* de Büchner; Els Comediants, de Barcelona, con *Non plus plis*, espectáculo colectivo; T. E. P. de Porto con *Víctimas del deber* de Ionesco; Ditirambo, de Madrid, con *Danzón de Exequias* de Ghelderode, en versión de Paco Nieva; Corral de Comedias, de Valladolid, con *La Virgen Roja* de Adolfo Celdrán; Esperpento, de Sevilla, con *Diálogos de Ruzante* de Angelo Beolco-Ruzante y finalmente el T. U. de Murcia con *Farsa y Licencia de la reina castiza* de Valle Inclán que, ya señalábamos anteriormente, no pudieron representar.

De parte de estos espectáculos ya había dado cuenta RESEÑA con anterioridad. Así, *Las mariposas* (n.º 76, junio 1974). *Anfitrión, pon tus barbas a remojar* (n.º 77, julio 1974). *Non plus plis* (n.º 65, mayo 1973) y *Danzón de Exequias* (n.º 75, mayo 1970). En cuanto al resto, ofrecemos a continuación breves reseñas críticas de aquellos que hemos considerado más interesantes.

AUTORES: ENRIQUE BUENDIA, D. ENRIQUE A. FZ. TORRES,
M. ANGELES SANCHEZ

TEATRO

grupo la comuna (portugal)

la cena

Es digno de resaltar el opuesto recibimiento que el público dispensó a los dos espectáculos portugueses. Mientras que *Víctimas del deber*, la polvorienta obra de Ionesco que a duras penas materializó el grupo «T. E. P.», ni conseguía interesar en su actualmente gratuito «absurdo pesimista» ni respondía a la problemática por la que atraviesa la sociedad portuguesa y que cualquier grupo que monte allí una obra debería reflejar (a no ser que se refugie en la intemporalidad y la abstracción, como en este caso), la otra obra, *La Cena* del grupo A Comuna de Lisboa, fue una de las que mejor contactó con los espectadores, estableciendo una intensa corriente de imágenes y vivencias en cuya compañía los españoles estamos acostumbrados a sobrevivir.

Esta *Cena* posee un marcado simbolismo que irrumpe con fuerza sensorial de la historia lineal en que se apoya. En medio del escenario vacío hay una gran mesa, que se cubre al comienzo del espectáculo con un immaculado mantel. Los movimientos son pausados, equilibrados, componentes de un rito que parece nuevo cada vez que se repite. Dos «oficiantes» vestidos de negro y con sus caras muy maquilladas y empolvadas se sientan en los extremos de la mesa y observan, disfrutan, intervienen, ordenan y, en resumen, dominan las acciones que suceden sobre la mesa. Allí encima se origina la vida y la muerte, se trabaja y se sufre, el

lugar es tierra y vivienda, lecho y prisión, donde dos personajes (él y ella, las diferentes generaciones) no pueden realizarse personalmente, oprimidos por sus señores, simples juguetes en sus manos. Un guardián al que los amos contentan con migajas de su festín se encarga de mantener el orden. Con imágenes hábilmente condensadas (el juego de los «oficiantes» con el hijo-entrañas de la mujer, representado como una pelota roja unida por una cuerda a su vientre; la comunicación entre los de abajo y los de encima de la mesa, golpeándola con ritmo creciente) se nos sugieren comportamientos sociales, enfrentamientos de clases, leyes que sirven a quienes las dictan y gente que está destinada (¿por qué?) a la explotación desde que nace. Quizás beneficiase a la obra una mayor complejidad y duración del escueto hilo argumental, aunque sea eficaz la simplicidad y solemnidad conseguida con tan pobres medios.

La obra es una creación colectiva del grupo (fundado en 1972) basándose en textos religiosos cristianos y musulmanes. Cuando la presentaron a la aprobación de la Censura portuguesa, realizaron una interpretación corporal «neutra» que no contenía agresividad, y fue aceptada (era el Portugal fascista). Luego, en su presentación al público, en el edificio de una vieja fábrica de cervezas que les prestaron, el ritmo y la entrega de los actores convirtieron el mismo texto en una obra revulsiva. Los censores quisieron prohibirla sin conseguirlo, debido a una foto publicada del ministro de Cultura aplaudiéndola, pero sí limitaron su ámbito de representaciones a la ciudad de Lisboa. Después del 25 de abril el grupo añadió elementos referidos al fascismo y la transformación que se operaba en el país, creando la segunda y definitiva versión de *La Cena*. A partir de entonces solían representar los dos montajes, el «de los censores» y «el suyo», que aclaraban la función castrante que la Censura podía ocasionar en una obra. Aquí en Madrid vimos (o nos dejaron ver) sólo la primera versión.



Foto: Demetrio.

corral de comedias de valladolid

la virgen roja

Este montaje fue pateado y aplaudido al mismo tiempo. Tenía una baza importante a su favor: la historia verídica de los personajes de la obra, la anarquista Aurora Rodríguez Carballeira que decidió crear un ser perfecto que redimiese a la mujer de su inferioridad, en la figura de su hija Hildegart. Esta fue un genio en la convulsionada España de los años treinta, anarquista primero y socialista después, popularmente conocida como *La Virgen roja*. Sin embargo, su madre la mató. «Ella me dijo que la matase porque no estaba a la altura de su destino», declaró Aurora. «Asesinato» fue la acusación, y le cayeron quince años de condena. El tema histórico era apasionante. Desgraciadamente, el texto que escribió Adolfo Celdrán (compositor y cantante de protesta) cayó en una complejidad y «literaturismo» tal que ahogaba al tema. Y en el montaje se resaltaban los aspectos políticos nacionales de forma facilona y superficial, mientras que el drama central permanecía frío y distante, sin profundizar en Hildegart y sus contradicciones, para centrarse en la «locura» de su madre. Ambiciosas y estupendas intenciones del autor que han defraudado en su realización, en una obra que no se sabe a quién va dirigida.

Victoria de Vitoria

No siempre el centralismo es un goce: de los dos festivales de teatro, prácticamente simultáneos, que se realizan en España este octubre, el de Vitoria tasa sus localidades tres veces más baratas que el de Madrid, y cuenta, además, con una subvención cuatro veces mayor. Por lo demás, y a excepción de algunos nombres, los participantes son más o menos del mismo nivel.

En Madrid, el escenario será el diminuto del diminuto teatro Alfil (390 butacas), y en Vitoria el del teatro Florida (866 localidades). El gancho del festival madrileño —se realiza entre el 1 y el 17 de octubre— será la presencia del famoso Living Theatre, de Julien Beck. Claro que este conjunto por sus resonancias, es un éxito comercial tan seguro que podría haber venido de la mano de cualquier empresario y que el precio de 150 pesetas por butaca lo vuelve prohibitivo para muchos. Además, el Living llega más tarde, en diciembre, y luego viajará por España.

Otros grupos extranjeros son el Teatro Nacional de Islandia, con una obra de matiz antropológico sobre los esquimales y su cultura destruida por los europeos; Pozdravi, de Yugoslavia, con un espectáculo sobre las dificultades de la comunicación; y Rajatabla, de Venezuela, conocido del público español por su reciente gira, que esta vez mostrará la historia del venezolano medio. Os Bonecreiros, de Portugal, no fue autorizado y su lugar lo ocupará el Roy Hart Theatre, con la misma obra que la muerte de su director les impidió representar en Madrid.

Los grupos nacionales cuentan con

un *Macbeth* en gallego (Teatro Circo, de La Coruña), un Chejov en valenciano (*L'Hort dels cirerers*, por Carnestoltes, de Valencia) y la reposición, a los diez años del estreno, de la famosa *Ronda de Mort a Sinera*, en catalán, del tándem Espriu-Salvat, por la Companyia Adrià Gual. Entre los que actúan en castellano estarán los también conocidos en Madrid Ensayo Uno en Venta (con uno de los mon-

tajes que más expectación han levantado, basado en unos hechos sangrientos sucedidos en Francia y recogidos por Gide en un relato) y Caterva, de Gijón, con su visión peculiar del Tenorio; también los menos viajeros Ziasos, de Alicante; Teatro de la Ribera, de Zaragoza, y La Carátula, de Elche.

La programación es variada, pero no como para calificar (ya se ha hecho) al festival madrileño del Nancy español: la comparación le queda muy ancha.

El festival del año pasado tuvo un déficit de medio millón de pesetas. ►

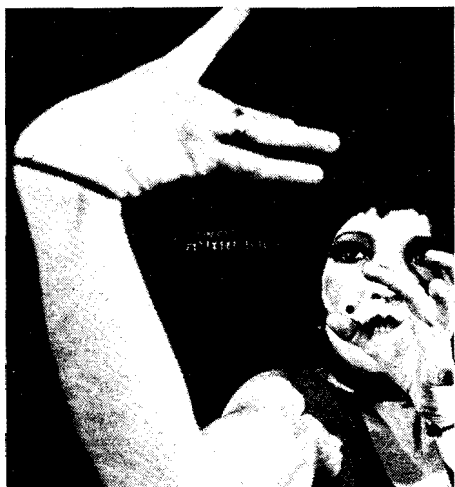
y de éste se espera una pérdida casi igual.

El círculo está cerrado: local pequeño, billetes caros, poco público, subvención ridícula (cien mil pesetas el año pasado por parte de Información y Turismo). A la mayoría de los grupos asistentes se les puede ver normalmente, durante el año en Madrid. El nivel de calidad es mediano por causas entre las que predominan las dificultades de la actual política cultural.

Al mismo tiempo que se abre este certamen, en Vitoria se celebra el I Festival de Teatro. Siete grupos

—entre ellos, Els Joglars, Mediodía, PTV, Farándula y los yugoslavos del de Madrid— se darán cita para colaborar en un programa en el que destacan las ponencias y mesas redondas sobre problemas específicos del teatro independiente español. Se hablará de salas teatrales, festivales, programación, actividades culturales municipales.

Una subvención de la Diputación Foral de Alava (cerca de 400.000 pesetas) y el precio de 50 pesetas para las 866 localidades del teatro Florida, otorgan al encuentro cierta garantía de repercusión. ♦



UNO EN VENTA.

Lo que censura non da

La censura teatral parece haber reducido sus miras: la lozana andadura de textos políticos como el *Arturo Ui* o la evidencia —contestada con bombas fétidas e insultos— del semi-desnudo autorizado a *Equus* no alcanzan a disimular el veto a dos montajes catalanes, que iban a participar del II Festival Internacional del Teatro Alfil, y, al mismo Festival, según sus organizadores, que finalizaron por autosuspenderlo.

La cadena de tropiezos comenzó el día en que se inauguraba el Festival: los organizadores no dieron las conferencias programadas por miedo a las "alteraciones del orden público que pudieran provocar elementos ultras. Luego —declaraba a CAMBIO16— la autoridad gubernativa nos prohibió el montaje que el grupo catalán *Ziasos* ha hecho de un texto de Peter Weiss. A los pocos días nos comunicaron la segunda prohibición, de una obra de Pere Quart, que la *Nova Companyia de Barcelona* iba a estrenar en Madrid, después de haberla representado numerosas veces en Cataluña".

"Aunque todos los espectáculos programados —añaden— habían sido autorizados previamente por la autoridad, extraoficialmente nos enteramos de que otros cuatro grupos también iban a caer bajo los hachazos de la censura. Al llegar a este punto, cuando todavía no se había desarrollado la tercera parte del Festival, optamos

por abandonar el combate y clausurarlo nosotros mismos."

Desde el momento de la autosuspensión, por el Alfil han pasado varios de los grupos previstos, sin que se produjese ningún escándalo. Destacaron los islandeses del *Theatre National de Reykjavic*, con una obra etnológica sobre los esquimales, expresada plásticamente con gran acierto y fácil comprensión para un público desconocedor del idioma.

Esquibienes

"De Islandia —cuenta uno de los componentes del grupo— en el centro y sur de Europa sólo se sabe que nuestra tasa de inflación es del 50



MEDIO GENET

por 100 y que hemos llevado a cabo la guerra del bacalao. Sin embargo, con este espectáculo sobre la vida y cultura primitiva de los esquimales —nuestros vecinos—, y su destrucción por los dominadores europeos, hemos recorrido numerosos países; en todas partes se nos ha recibido con interés y hemos podido comunicarnos con los espectadores."

Después pasaron los de *Caterva*, de Gijón, con su *Don Juan, travestí* tan desmitificado que se perdía de vista el propio mito. Ahora está en cartel *Ensayo Uno en Venta*, con *Los quince reales*, de Jaime Carballo.

Es la versión, brillante y movida, de un suceso real que narró Gênet: el caso de un criado que, sin móviles aparentes, mató a todos los miembros de la familia con la que trabajaba. El tribunal que lo juzgó, entre la hipótesis de un acto revolucionario o un acto de locura, decidió de acuerdo con sus intereses de clase. El grupo de Roy Hart y los venezolanos de *Rajatabla* vendrán a continuación. Hacia el final del año, si el tiempo lo permite y la autoridad no lo impide, le tocará el turno al *Living Theatre*.

A un nivel más restringido, la censura ha prohibido varios textos, entre ellos una creación colectiva del grupo *Ditirambo*, con la colaboración de Luis Matilla: *Alicia y los caballeros de la Mesa Redonda* y el *Vodevil de la pálida, pálida, pálida rosa*, del polémico Romero Esteo. No se sabe si *El balcón*, de Gênet, cuyo texto fue aprobado en la etapa Cabanillas y que pronto comenzará a montar Angel Falcio, será finalmente autorizado. Por otro lado, las gestiones del TEI para que se les deje estrenar su *Cándido*, de Voltaire, en un garaje, no han conseguido los permisos inevitables. ♦



LOS ISLANDESES. ETNOLOGOS

Cuenca independiente

Desde *La Opera del Bandido* hasta *La Ciudad* y de Tábano a Palo, seis espec-

táculos y cinco grupos de teatro independiente se citaron en Cuenca, bajo el



CATERVA EN CUENCA

patrocinio de la Caja de Ahorros Provincial, en el tercer festival del año –los anteriores se celebraron en Badajoz y en Huelva– de la especialidad.

El plan de trabajo es, por otra parte, el que estrenó, en 1975, el I Festival de Vitoria. Además de las actuaciones, encuentros entre los cinco grupos protagonistas y otros de la zona; ponencias para discutir los planteamientos y métodos de trabajo de los grupos de teatro, capítulo que comprende varios temas: festivales, circuitos populares, sindicato de actores, cooperativas, autores para el teatro independiente.

Ubu Rey (Caterva, de Gijón), *La Opera del Bandido* (Tábano, Madrid), *La Orgía* (La Picota, ex Esperpento, de Vigo), *Ratas y Rateros* (Grupo Internacional de Teatro), *La Ciudad* (Palo de Madrid) y un *happening* con participación colectiva, son los espectáculos destinados al escenario de la Casa de la Cultura conquense.

CANDIDO: EL PRIMER VOLTAIRE

En el número del verano (OZONO 11) comenté la evolución del TEI como obligado homenaje al papel que representó para el teatro independiente madrileño su local, el Pequeño Teatro. Allí anuncié el próximo estreno en el Teatro Lara del «Cándido» que llevaban preparando desde hacía año y medio. Como esta función es, sin lugar a dudas, la más interesante del comienzo de la temporada en Madrid —a la espera de lo que ofrezcan «La casa de Bernarda Alba», dirigida por el imaginativo Facio, y «El Adefesio», cargada de publicidad desde que se inició su montaje—, merece que se la critique, sin repetir las características del TEI, que ya fueron ampliamente expuestas.

Una primera constatación es que «Cándido» es una de las comedias musicales de intención política que

ha subido a un escenario español en los últimos tiempos. Desde que la vía musical quedó abierta por el ya mítico «Castañuela 70», han sido numerosos los grupos independientes y cooperativas profesionales que han tratado de unir la intención crítica con la forma festiva en obras que podían tener asegurado el éxito de público. Aunque los resultados fueran desiguales, una constante en todos los espectáculos fue la falta de preparación técnica de los actores para la canción, puesta en evidencia casi siempre que tenían que cantar en solitario, ya que en los coros solían desenvolverse con soltura. Este hecho no debe extrañar a nadie si se piensa que apenas hay posibilidades de aprendizaje y que estos actores deben formarse a sí mismos, sin ningún tipo de ayuda material.

El funcionamiento perfecto del

teatro musical, como el «Grand Magic Circus» francés realiza, exige la colaboración de cantantes y músicos profesionales, que sólo es posible en una sociedad que favorezca el desarrollo de las nuevas experiencias teatrales o, como mínimo, no ejerza censuras ni obstaculice la labor de los grupos, como aquí sucede a diario. Cuando los medios son reducidos y la profesionalización un riesgo, la heroicidad que supone el montar espectáculos ambiciosos y complejos exige que no se recalquen los inevitables defectos técnicos en consideración a la «realidad» cultural en la que estamos obligados a movernos. Pero lo que sí se debería pedir es que no falte imaginación, coherencia ideológica y entrega por parte de todos los componentes del grupo o cooperativa. Porque si estos factores no contrapesan las anteriores deficiencias, entonces sería mejor una cura de humildad y realizar un tipo de teatro más sencillo y cercano a sus posibilidades efectivas. Que puede ser eficaz y por lo tanto no desdeñable.

Es en este nivel donde el «Cándido» no me ha convencido. Al elegir una densa novela de aventuras



Un festival paralelo en Vigo

Una consecuencia más del centralismo que rige la vida española se refleja en el desconocimiento generalizado sobre la evolución y problemática más reciente del teatro gallego. Un proceso que se ha radicalizado en pocos meses hasta llegar a la organización de una Mostra de Teatro Gallego en Vigo paralela y en oposición a la II Mostra oficial, cuando aún el año pasado se consideró que había sido un gran éxito la I Mostra. Esto es un índice de la lucha que llevan adelante muchos grupos gallegos por dedicarse al teatro popular sin concesiones.

El despertar de un teatro gallego basado en grupos independientes y de base, no profesionales, ha cobrado auge en los últimos cuatro años dentro de la más general reivindicación de la lengua y cultura gallega en lucha contra el colonialismo al que se la ha sometido. Las cuatro Mostras de Teatro Galego, realizadas en la localidad orensana de Ribadavia, han sido su motor y aglutinante natural. A raíz de la Mostra del pasado año, los nuevos organizadores de las Jornadas de Vigo (Festival de Teatro Independiente, subvencionado por el Ayuntamiento y la Caja de Ahorros) decidieron que no era lógico que en Vigo no se apoyase al teatro gallego y convirtieron las Jornadas de 1975 en un encuentro de las culturas peninsulares. Acudieron conferenciantes y grupos representativos de Cataluña, Euskadi, Castilla y Andalucía, fallando a última hora un grupo por-

tugués. La semana siguiente se dieron cita los grupos gallegos dentro del marco de la I Mostra de Vigo, que se quiso así institucionalizar al margen de las Jornadas.

Las discusiones entabladas entre los grupos que se expresan en gallego dieron lugar a la creación de una Coordinadora de Teatro, decidida a llevar adelante un teatro nacional: hablado en gallego y referido a la problemática gallega.

Al montarse la II Mostra de Vigo este verano, la disparidad de criterios entre parte de los organizadores y las entidades subvencionadoras por un lado y los miembros de la Coordinadora por otro, originó la ya mencionada escisión. La Mostra oficial contó con abundante presupuesto y la cesión del moderno anfiteatro de la Caja de Ahorros. La Mostra paralela, sin ningún apoyo publicitario en los dos diarios locales, presentó sus espectáculos en centros culturales, aulas parroquiales y colegios de los barrios vigueses, sin cobrar nada los grupos participantes. La falta de información del público no evitó que obtuviera una acogida muy favorable por parte de los vecinos. Su realización demostró que existe un gran interés por desarrollar unas formas teatrales vivas y combativas y que se pueden encontrar los canales de difusión que las conecten con su destinatario lógico: el pueblo gallego.

D. E.

número 8 abril - junio 1971

letras nuevas

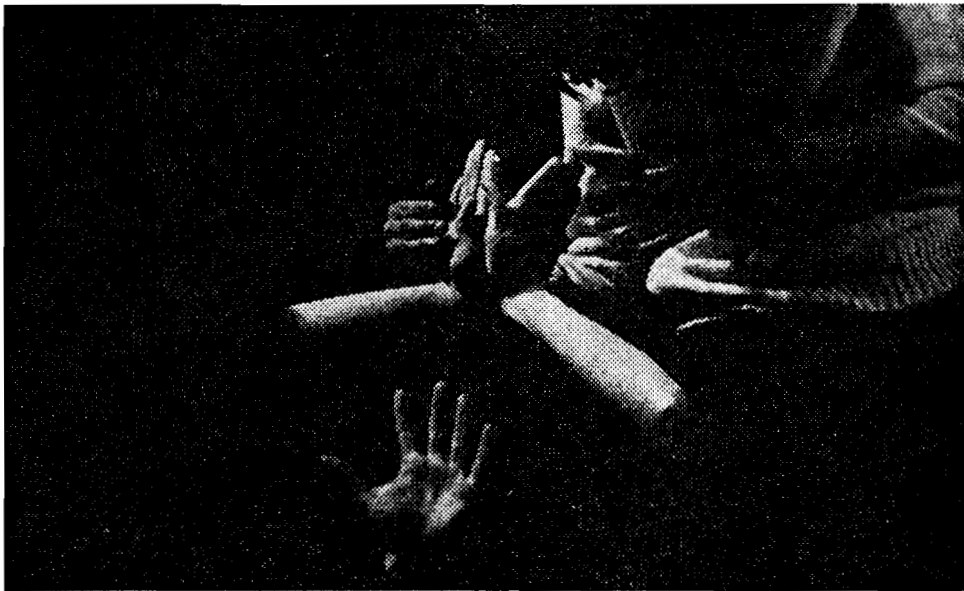
nuevas localizaciones de las representaciones teatrales

enrique martín

Fotos: 1) El actor expresa lo que realmente siente, dando la imagen de la persona que él es y no la de un personaje ficticio que no existe. 2) El lenguaje de los gestos y los movimientos coexiste junto con el puramente verbal. El Teatro es imagen y palabra al mismo tiempo. 3) Momento de la representación popular de la Pasión en el pueblo español de Chinchón, recuerdo de los misterios medievales en los que participaban todos los vecinos en los espectáculos teatrales.

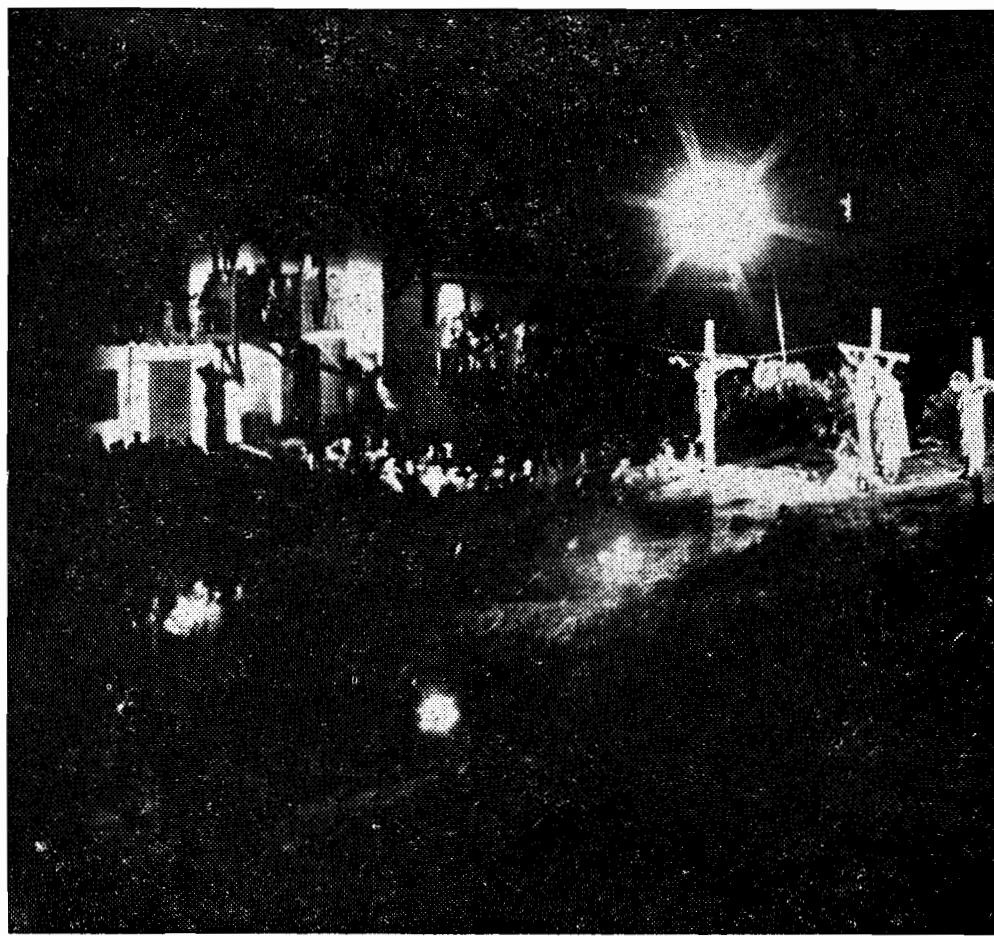
2

Aun cuando en esta ocasión aparece integrando la sección de teatro, Enrique Martín es sobre todo un fotógrafo de excepcional calidad plástica. Nacido en Cuba hace 24 años, lleva 11 en Europa, que ha recorrido desde España hasta Suecia y Checoslovaquia. Ha realizado estudios de economía y política en Madrid y París, y de fotografía en Londres. Fotos y artículos suyos aparecen regularmente en diversas revistas españolas y francesas. Su preocupación plástica por el espacio le llevó a estudiar de lleno los problemas y las posibilidades de la localización en el marco del teatro actual, materia en la que profundiza con evidente conocimiento. Las fotografías que ilustran el artículo son obra del propio autor.





1



3

En estos momentos de crisis y decadencia del Teatro comercial, tanto de asistencia del público como del valor de las obras puestas en escena, el sector compuesto por los autores y grupos de vanguardia, o experimentales, ha decidido romper con la tradición que impone la estructura italiana de la sala (adoptada por todos los Teatros, a excepción de unos pocos edificios, es la que normalmente define la sala teatral); estructura que separa radicalmente al actor del espectador, el espectáculo de la vida real, y favorece la actitud pasivo-receptiva del público que llega a habituarse de tal manera a su papel designado "a priori" que le cuesta enormemente el rechazarlo.

Esta tradición ha sido robustecida por el teatro isabelino inglés y neo-clásico francés, y se distingue por la primacía del texto o "lo literario", que ha caracterizado a todo el teatro burgués.

Es cierto que en el siglo pasado se desecharon las rígidas leyes aristotélicas de "unidad de acción, tiempo y lugar", lo que permitió un mayor margen de movimiento en las obras, aunque permaneciera inalterada la relación esencial público-actor, que el Teatro posee de un modo específico y que constituye su mayor diferencia con el resto de las Artes.

Tuvo que redefinirse la función, meta y potencialidad contenidas en el fenómeno teatral a inicios del siglo presente para encontrar las nuevas vías que resucitan a un Teatro que agonizaba por enfermedad de separación con el mundo externo. El desdoblamiento pirandelliano, el absurdo de Jarry continuado por Beckett y Ionesco, el anti-teatro dadaísta, la crueldad de Artaud, la épica brechtiana, los happenings e improvisaciones; todo atacaba la tradición teatral con su dictadura del texto y su complejo de inferioridad del espectador. (1)

(1) Destaquemos la labor del dramaturgo húngaro-sueco Peter Weiss con su teoría del "teatro documental" que reivindica la importancia de un texto informativo-ideológico, con obras como el "Marat-Sade", "El fantoche lusitano" y "Trotsky en el exilio"; por ser uno de los autores más interesantes en la actualidad.

Acompañando estos cambios en la teoría teatral se ha producido una curiosa "vuelta a las fuentes olvidadas" que ha traído la revalorización del "coro" griego, especie de puente trasmisor de influjos y respuestas entre el escenario y la sala; la espontaneidad del juglar y de los feriantes medievales; las participaciones populares en la acción teatral, características del período en el que el espectáculo profano fue sacralizado para convertirse en los Autos Sacramentales (reminiscencias de los cuales podemos encontrar hoy día en las Pasiones representadas por los vecinos en algunas ciudades pequeñas que han conservado dicha costumbre durante siglos); la improvisación dentro de la línea de los personajes fijos de la "Commedia dell'Arte" renacentista italiana; la expresividad mímica y el juego ceremonial de distintas escuelas asiáticas; el uso de máscaras, títeres y marionetas; la emotividad provocada por los artistas circenses; la integración de efectos visuales aportados por el cine y la fotografía, y sonoros provenientes de la música con el ritmo corporal de la danza.

El Nuevo Teatro intenta adquirir las técnicas y métodos propios de otro tipo de espectáculos con el fin de asimilarlos y reforzar con ellos el efecto de las obras. (2)

Uno de los aspectos del Teatro que ha sido replanteado con más vigor es el del "lugar" o local en el que se representa, que vamos a considerar a fondo en este artículo.

El análisis geográfico de una sala normal nos muestra al espectador alejado sin remedio de un amplio escenario constituido por un decorado pintado y ciertas piezas de mobiliario que intentan convencer que la acción que se está observando no ocurre "allí mismo"; en el que los actores representan a unos personajes

(2) La Lanterna Magika de Praga es un buen ejemplo de "Espectáculo casi-total" con su mezcla de cine, ballet, mimo, títeres, dibujos animados, diapositivas, orquesta y todo los métodos técnicos al alcance, con su resultado estéticamente apreciable pero vitalmente insatisfactorio. En ella el espectador disfruta enormemente viendo y oyendo..., sin verse obligado a pensar con su propia cabeza.

caracterizados "que no son ellos" mientras dialogan entre sí y ejecutan acciones sin relación alguna con las circunstancias presentes en ESE momento determinado sobre ESE público concreto.

No se exageraría en calificar tal tipo de Teatro como "falso" y "ajeno a la problemática real" cuya única finalidad es el amenizar el tiempo a unos espectadores que encuentran satisfactorio que todo se produzca como estaba previsto para poder aplaudir puestos en pie el final de cualquier obra que los haya distraído.

En este punto convergen el Teatro y el Cine "de evasión", aunque la ventaja recaiga en la Televisión por ser capaz de ayudar a evadirse de la realidad "a domicilio".

¿Cómo conseguir un Teatro que sea todo lo opuesto? ¿Un Teatro que introduzca al público en la problemática REAL de la obra, que lo inquiete lo obligue a reaccionar, le comunique el deseo de participar? Estas preguntas contienen el problema esencial del Nuevo Teatro, lo que el director y autor teatral inglés Peter Brooks llama "Teatro Necesario, orgánico tanto para la gente que lo hace como para la que lo contempla".

Los distintos grupos de vanguardia, bien sea independientes, semi-profesionales o subvencionados; intentan responder a ella de diferentes maneras, buscando la situación deseable mediante los instrumentos posibles de utilizar.

Al agrupar las experiencias realizadas, podemos ver una línea general de ruptura con la estructura tradicional de la sala.

La escuela llamada del "Teatro Circunstancial" lleva a cabo sus actuaciones en varios escenarios, simultáneamente, obligando al espectador a desplazarse de uno a otro, recibiendo impresiones autónomas que él unificará más tarde en cuanto intente hallar la explicación de las acciones que ha visto y que más efecto le han producido. Este tipo de espectáculo recuerda los "Circos de Tres Pistas" en los que se producían actuaciones en las tres pistas centrales de que constan, aunque el público las perciba con claridad sin necesidad de moverse de su asiento. (3)

(3) Una buena representación de este "Teatro Circunstancial" nos la dan el "Orlando Furioso" de Goldoni y el "1789" del Teatro del Sol, italiano el primero y francés el último.

Muchos grupos invitan al público a unirse a los actores y realizar acciones conjuntamente con ellos, de un modo previsto y programado de antemano o dejando la puerta abierta a cualquier nueva posibilidad que llegaría a variar el transcurso de la obra e incluso el final, como ha sucedido en el caso de algunas obras que nunca han terminado del mismo modo después de ser escenificadas ante públicos distintos. A veces la representación se inicia en la calle, como en los cortejos de circo que forma el grupo americano "Bread and Puppet" ("Pan y Muñeco") antes de comenzar sus actuaciones, atrayendo al público con su música y baile; y otras veces es en la calle en donde termina, al salir actores y público a improvisar ejecutando cualquier acción o dirigiéndose a cualquier sitio.

Los actores adquieren una nueva dimensión que les impulsa a expresar sus sentimientos internos, sin disociar al que disfruta o sufre antes, durante y después de la actuación, pues en cada momento se trata de la misma persona que necesita comunicarse con los demás, bien sean los amigos o el público el otro interlocutor. También se tiende a reforzar gestualmente el sentido de las acciones, plasmándolas visualmente para su comprensión por parte de los "espectadores" (del latín "los que ven").

Otra constante es la tendencia a rechazar las obras de autor en favor de las creaciones colectivas, en las que las obras se van forjando en discusiones colectivas previas, durante los ensayos e incluso durante el tiempo de representación.

Esta tendencia favorece la formación de grupos viviendo en plan comunal o como "gran familia", impregnados por una pasión compartida por la experimentación, lo que ayuda su trabajo y sus vivencias colectivas, y que les posibilita el practicar en la vida real las nuevas ideas que expone en las actuaciones. La mayor parte de estos grupos rehuyen los circuitos comerciales e intentan encontrar otros sitios para representar.

Los partidarios del "Teatro Callejero" utilizan emplazamientos tales como parques públicos, estaciones de ferrocarril, amplias avenidas, plazas en los centros comerciales. Bien sea en medio de una manifestación monstruo contra la guerra en Vietnam, en un festival de música pop o junto a los niños negros del ghetto o a los jornaleros mejicanos en huelga, los

grupos "Callejeros" aportan su presencia y sus actuaciones estimulantes. Teatro que quiere realizar una acción política, Teatro que funciona allí donde la acción real se halle. Los grupos "callejeros" abundan sobre todo en los Estados Unidos, con enormes problemas prácticos, desde la persecución policial hasta la penuria económica, dependiendo de los donativos recibidos.

Otra variante se encuentra en los Café-Teatros, popularizados en París en la época de apogeo del existencialismo y luego trasplantados con éxito a los Estados Unidos. Su triunfo se debió a la calidad y novedad de las obras representadas entusiásticamente por actores aficionados que no exigían para ellos más que un rincón al fondo de un pequeño Café (como la famosa "Mamma" de New York), un salón parroquial de alguna iglesia cuyo párroco simpatizase con el Teatro, un granero o incluso el interior de un apartamento (En tal sitio nació un grupo tan importante como el "Living Theater"). Sus máximas ventajas consisten en el bajo costo de producción así como de pago de impuestos y alquiler del local, lo que permite experimentar todo tipo de ideas sin el temor característico de los teatros comerciales de que una obra rara que sufra un fracaso sonado por parte del público asistente sea capaz de hundir financieramente la carrera de cualquier compañía o empresario. Su público suele ser aquél que rechaza el Teatro Comercial. Puede ser una alternativa válida siempre que persiga un alto nivel de calidad, sin caer en las modas "pornográficas", en las que bajo pretexto de "defender la desnudez" se presentan obras sin ningún mérito artístico, o "cabaretera", que es en realidad una mezcla de variedades, baile, precio de entrada elevado y un poco de Teatro para dignificar el conjunto. En estos casos la finalidad del Café-teatro no es el rejuvenecer el Teatro, sino el de aprovechar una moda para envolver de otro modo lo que en realidad no sería más que un Cabaret o Sala de Fiestas.

Los imperativos económicos deben ser el último punto. Constituyen el fundamental causante de la muerte prematura de grupos de jóvenes con grandes posibilidades y serios intentos de renovación.

Si el circuito comercial rechaza las obras experimentales para programar sólo aquello que se vende bien, porque se adapta al gusto poco exigente de un público que se ha ido modelando para que consuma

lo que se le ofrece y crea que es lo único que le puede gustar; si a ningún organismo le interesa subvencionar los grupos marginales, por el temor a que utilicen los créditos para realizar una labor inconformista o protestataria, prefiriéndose un bajo nivel teatral (como en todas las demás artes) antes que la consecución de una calidad valiosa y peligrosa al mismo tiempo; si se imponen tales dificultades administrativas a los grupos marginales que se arriesgan a intentar "hacer teatro" a pesar de todo, que les resulta materialmente imposible representar lo que desean en el lugar que quieren, cuando no les está prohibida cualquier tipo de representación; si la profesión de actor exige desplazamientos constantes y horarios de trabajo tales que les impiden un trabajo fijo de otro carácter que sea compatible con los requisitos de su labor teatral; si no se quiere cobrar caras las entradas por intentarse la máxima presencia de público por un lado, mientras se combate por otro la falta general de sensibilidad hacia ese Teatro Crítico que pretende que el espectador piense críticamente, por sí mismo, sabiendo lo difícil que resulta el romper con la tranquila costumbre del espectador vacío-pasivo, que sólo acude al espectáculo a recibir una forma de vida en la que él no participa ni se atreve a reclamar su participación; si un Nuevo Teatro intenta formar un Nuevo Público, mientras que no puede vivir con un público tradicional alimentado por espectáculos tradicionales; sí, sí, sí...

Ante los inconvenientes expuestos (y otros más que no se mencionan), no es difícil imaginar la precaria situación económica de los constructores del Nuevo Teatro. En unos países más restrictivos, en otros menos, en todos existentes. Problemas que exigen una dedicación y cariño, incluso una necesidad vital de transformación del Teatro como medio de transformación de la vida mediante la transformación del público, por parte de los autores y grupos marginales. Esta necesidad vital constituye la única explicación válida de cómo se puede sobrevivir haciendo Teatro-Vital en medio de una Sociedad y una Cultura que ignoran el verdadero significado del Teatro y no saben definir lo que entienden por vivir.

De todos modos, el Nuevo Teatro se desarrolla.

Sobre el actor teatral

Con ocasión del II Festival de Teatro celebrado en Madrid, hemos podido apreciar varios intentos de renovación de las características determinantes de esa persona que aparece en escena siendo él mismo y un personaje: el actor, que no suprime su personalidad individual bajo el maquillaje o la careta; el nuevo tipo de actor, en suma.

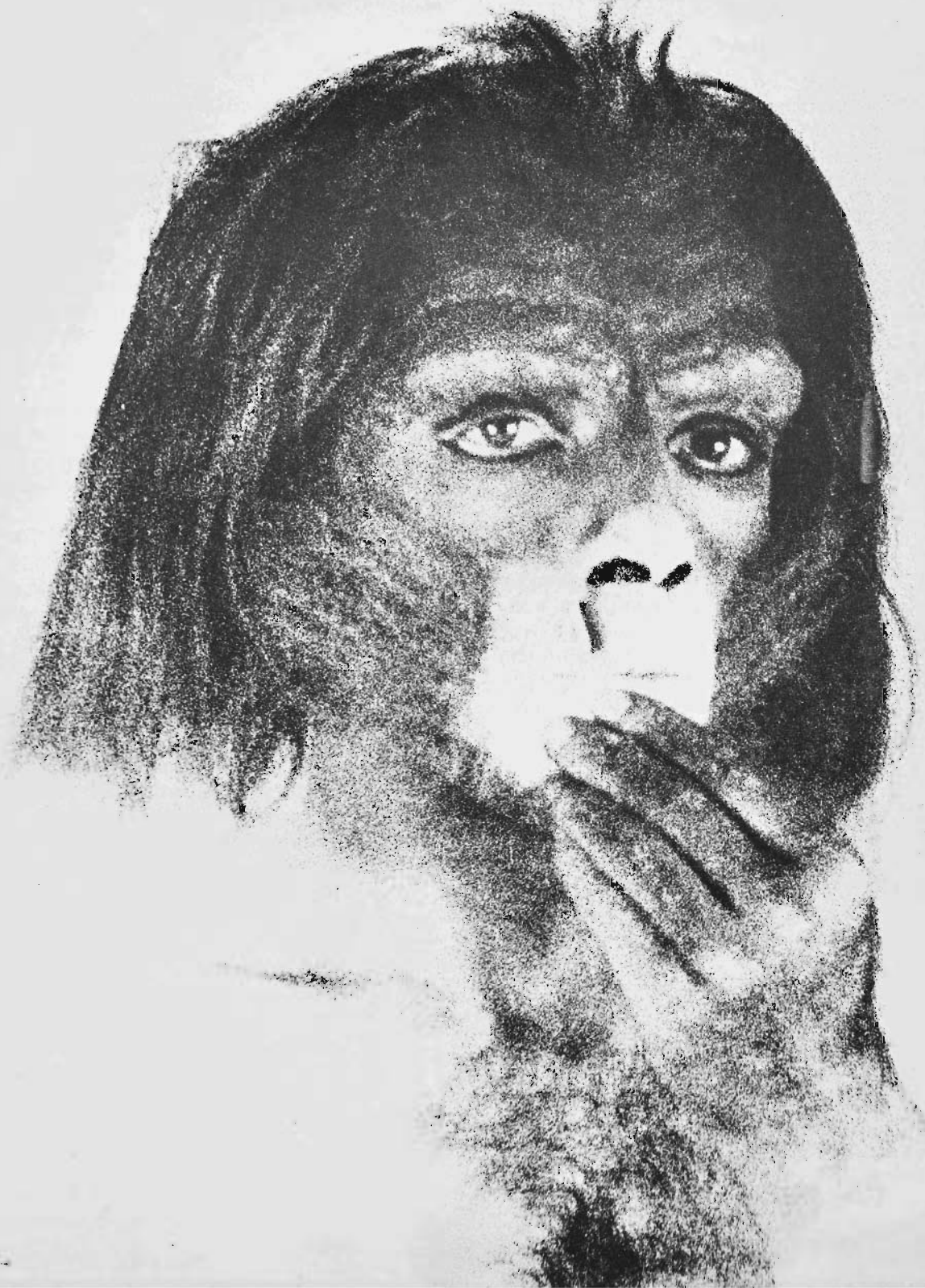
Los grupos que más interés han ofrecido en este aspecto han sido el “Roy Hart Theater”, el “Teatro Estudio Lebrijano” y José Luis Gómez.

El “Roy Hart Theater”, grupo compuesto por miembros de la comunidad artístico-vital unidos por la personalidad y las enseñanzas del investigador y sicólogo Roy Hart, profundiza en el campo inexplorado de la “Voz Objetiva”, esa Voz proveniente de todos los órganos y músculos del cuerpo y que se libera del soporte material constituido por la garganta. El actor analiza su interior y extrae de él recursos insospechados que se presentan al público en forma de sonidos y gritos casi siempre inteligibles que atacan al convencionalismo del lenguaje. Su energía se desborda mediante gestos y movimientos que sólo responden a la necesidad de realización, sin estar enmarcados

Enrique Martín

en ninguna construcción textual prefijada. Se auto-analiza con ayuda de sus ejercicios en la vida cotidiana, y ofrece en escena la misma situación, los mismos conflictos y relaciones interpersonales después de su decantación por las formas artísticas. El espectador puede disfrutar de su virtuosismo vocal y aprender el uso de los métodos que lo han hecho posible. En cierta medida es una terapéutica ligada a la expresión teatral.

En un polo opuesto se halla el “Teatro Estudio Lebrijano”, grupo aficionado, formado por estudiantes, maestros, obreros y oficinistas de la ciudad sevillana de Lebrija y que han logrado el tipo de espectáculo que engloba sus problemas en cuanto individuos residentes en un lugar concreto, bajo unas circunstancias histórico-políticas muy determinadas, influenciados por tradiciones y costumbres seculares que forman parte esencial de su bagaje cultural. Partiendo de “ser ellos mismos” en una cierta coordenada histórica, su intento es de configurarla lo más claramente posible para ofrecerla a espectadores que se hallan sujetos a la misma problemática y experimentan los mismos sentimientos. Concretar los problemas comunes, encarnarlos y ofrecerlos como punto



de partida de una reflexión común sobre ellos y sus alternativas, éste es su intento y meta. Pocas veces se ha ofrecido sobre un escenario una obra con tal carga de energía vital y entrega por parte del actor como en su *Oratorio*, drama actual con raíces griegas, que no deja de ser andaluz, que puede ser comprendido y asimilado perfectamente por públicos de cualquier país tanto como por los jornaleros lebrujanos. Su logro de unión formal y de contenido se debe a su planteamiento vital y su sentido de revivir en escena problemas y emociones que pesan en su cultura colectiva y que afectan a cada individuo aislado. Actores que son ante todo personas concretas en una situación determinada.

Si bien los miembros del "Roy Hart Theater" como los del "T. E. L." son aficionados independientes, su misma voluntad de búsqueda y de entrega personal se pudo hallar en el espectáculo "Gómez-Fitzí" del que era elemento central un actor español casi desconocido en nuestro país y que se ha considerado como uno de los mejores mimos europeos. José Luis Gómez se inició en las técnicas de actuación por el camino del mimo, mediante el cual consiguió un dominio casi perfecto de sus gestos y movimientos, que le han posibilitado el interpretar obras de acciones sin palabras como *El pupilo que quiere ser tutor*, en la que los pequeños ruidos de los elementos de la vida vulgar adquieren nueva importancia y contribuyen a la comprensión de la psicología de los personajes. Nos recalca la fuerza de aquello que normalmente no capta la atención. Nos incluye al actor en un mundo de objetos del que forma parte integrante.

Su otra obra, el *Informe para una Academia* basada en un relato de Kafka, ha sido un asombroso "tour de force" en el que un actor se mantiene en escena durante 45 minutos ofreciendo la imagen que un mono puede ha-

cerse de la humanidad, interpretándolo con un dominio de la voz, los gestos y el ritmo que sólo puede poseer un técnico en la interpretación teatral. Un actor que sea capaz de manejarse con tal precisión podrá interpretar cualquier papel.

El actor es una máquina corporal que hay que entrenar para que proporcione lo mejor de sí misma. El actor debe ser gimnasta, mimo, ventrílocuo; objeto material al servicio de una fuerza expresiva. En este caso, se ha profesionalizado al máximo (bajo dicha óptica de empleo de técnicas), sin perder el entusiasmo del aficionado. No en balde J. L. Gómez ha colaborado con ese gran maestro teatral que es Grotowski, técnico en el uso del actor de su propio cuerpo.

Esta imagen que hemos apreciado sobre nuevas concepciones de la motivación y el empleo de sí mismo en el actor; se podrían contraponer a esa otra imagen tradicional, que es la tónica dominante en las compañías profesionales y que delimita de tal modo el campo del actor que se queda en un intérprete del personaje, con mayor o menor acierto, según sus facultades, pero que nace y muere sobre la escena, siendo totalmente distinto el actor-persona de la vida normal al actor intérprete que actúa. Quizás el grado extremo en esta línea haya sido ofrecido por los actores de la "Linterna Mágica", simples piezas en un mecanismo de gran complejidad técnica que deben olvidar todo lo que no se halle relacionado con el espectáculo donde su lugar se equipara al de los dibujos animados o las marionetas.

Las nuevas tendencias teatrales reconocen la necesidad de hallar una clave distinta para el trabajo del actor. Varios grupos nos han presentado sus logros. La cuestión no ha quedado resuelta, pero sí se puede avanzar con más conocimiento por ella.



pequeño léxico de términos teatrales (III)

teatro de Meyerhold

No han existido muchos hombres de teatro que hayan realizado una labor tan amplia y renovadora como Meyerhold, director y órico que investigó a lo largo de treinta y seis años en busca del hecho teatral que mejor podía contribuir a la transformación cultural de la sociedad en la que le tocó vivir: la Rusia zarista primero y la Unión Soviética después.

Vsevolod Emilievic Meyerhold nace en Penza (Rusia) en 1874, de familia alemana. Su llegada al teatro se produce a través de la Compañía de Stanilavski, en la que se convierte en magnífico actor. Poco a poco va discrepando del naturalismo psicologista que allí se propugna, hasta que en 1902 abandona la compañía y establece otra por su cuenta en una ciudad de provincias. Su rebelión antinaturalista le lleva a basar la puesta en escena en el trabajo del actor, prescindiendo de la imitación de la realidad en la escenografía para acudir conscientemente a la convencionalidad teatral. En lo que llamó *teatro de la convención*, «el espectador no olvida ni por un instante que tiene ante sí un actor que representa, ni el actor que tiene ante él una sala, bajo los pies un escenario y a los lados unos decorados».

También buscó la unificación de tragedia y comedia y el tratamiento del texto como una partitura musical; exigía a los actores distancia, autocontrol y contenido glacial.

En 1908 inicia una etapa como director de escena en dos teatros imperiales, cayendo en un esteticismo que le aleja de la realidad, reconstruyendo escénicamente el espíritu de otras épocas históricas, de forma también convencional, para tratar sus «clásicos», óperas y comedias. Junto a esta actividad brillante y conformista sostenía otra de tipo secreto investigando y trabajando en pequeños teatros marginales, con el seudónimo de Dr. Dapertutto. Aquí fue donde elaboró lo grotesco como elemento central en su dramaturgia, junto a la vuelta a la ingenuidad y espontaneidad de los antiguos barracones de feria. Crea una escuela de actores para conseguir el dominio de su propio cuerpo, de la pantomima, la improvisación, la máscara y la musicalidad. Trata de convertir el teatro en lugar de juego, creando una nueva relación entre actor y público.

Tras el triunfo de la revolución soviética se abrieron nuevas perspectivas en todos los sectores, incluyéndose en lugar preferente al teatro por su capacidad comunicativa. Aunque no consta que Meyerhold hubiese participado en la lucha, a partir de 1918 ingresa en el partido bolchevique y se entrega de lleno a la revolución. Después de varias experiencias de signo diverso, como fueron el nombramiento de director de la sección teatral de

Petrogrado primero y de todo el país más tarde, y su captura en 1919 por las tropas contrarrevolucionarias que estuvieron a punto de fusilarlo, abandona los puestos oficiales para dedicarse de lleno al trabajo más fundamental de todos los que realizó: el intento de construcción del teatro revolucionario, labor entor-



Foto Demetrio.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ПРАЗДНИК
ТРУДЯЩИХСЯ ВСЕХ СТРАН!

pecida por el enfrentamiento con los burócratas, que no comprendían su postura.

En estos años veinte es cuando Meyerhold se realiza a sí mismo. Funda una compañía (el T. I. M.) de la que uno de los ayudantes es Eisenstein. Colabora estrechamente con Maiakovski, quien le aporta los elementos ideológicos políticos y la lucha militantes de que carecía, consiguiendo montajes excepcionales de obras del mismo Maiakovski (*El misterio bufo* —1918—, *La chinche* —1929—, *El baño* —1930—).

Su inventiva escénica le permite transformar las obras clásicas de repertorio, impregnándolas de la «cultura industrial» con una finalidad política, utilizando la sátira para llegar a las masas.

En esta época también trata de aplicar al teatro los principios constructivistas, esa práctica artística que se servía de los más expresivos medios propios de las artes espaciales para crear nuevas formas materiales al servicio del nuevo modo de vida; son las que influirán en la transformación del hombre alienado en hombre revolucionario. Esta experimentación le lleva a la formulación de la Biomecánica, o centro en que confluyen sus teorías y técnicas, y que constituye su concepción dramática y de la función del actor en la que se incluyen los descubrimientos que realizó en sus diferentes épocas. *«Esta teoría es más intuitiva que reflexionada... según ella el actor dominará el dispositivo escénico con la precisión del obrero hacia la máquina y dará a su cuerpo una concreción dinámica perfecta, resultado de un conocimiento preciso de sus posibilidades órgano o biomecánicas, orientadas a la expresión de un personaje como ser social.»*

Quizá su montaje de *El inspector*, de Gogol, en 1926, signifique su momento de apogeo. Es coautor de sus espectáculos, atacando el respeto mítico al texto; tiene numerosos discípulos que extienden sus ideas y prácticas; une como nadie una nueva forma con un contenido nuevo. Y es entonces cuando comienzan a

acusarlo de «izquierdismo, formalismo y antisovietismo». Típicos problemas serios con la censura, que culminarán poco después de la formulación del «Realismo Socialista» como única forma artística válida, en 1934, en su paulatina marginación de las actividades públicas, hasta que le cierran su teatro (T. I. M.) en el 38.

Su último proyecto se refería a la representación de *Edipo Rey* y *Electra* en una plaza de Leningrado, que no fue autorizado. Cae en completa desgracia, desapareciendo física (fusilado) e intelectualmente (su nombre prohibido) en 1940. El espeso silencio se prolongó hasta su rehabilitación en 1955, publicándose sus obras casi completas en Moscú en 1968, para ser definitivamente consagrado en 1974 con motivo de su centenario: elogios, exposiciones, homenajes solemnes. Incluso en «Pravda» se dice que fue «uno que estuvo en los orígenes del arte revolucionario».

Más que los homenajes póstumos, resulta interesante conocer el sentido y las dificultades de una labor teatral que puede sernos todavía de enorme utilidad para convertir al teatro en ese miembro vivo de la cultura que debía ser.

DEMETRIO ENRIQUE

BIBLIOGRAFIA EN ESPAÑOL:

- Meyerhold: *textos teóricos*. Edit. Comunicación. Madrid, 1970 (tomo I) y 1972 (tomo II), edición muy completa a cargo de J. A. Hormigón. De ellas he sacado todas las citas.
- Teoría teatral de Meyerhold*. Edit. Fundamentos. Madrid, 1971. Las tres obras de Maiakovski han sido editadas: *Misterio bufo*, por Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1971; *La chinche* y *El baño* en un mismo volumen, por E. D. A. F., Madrid, 1964.
- «Primer Acto», núm. 148, dedicado a Meyerhold, septiembre, 1972.

IDEAS MEYERHOLDIANAS

● TEATRO Y POLITICA

«No existe la palabra, apoliticismo, referida al creador. El teatro está ligado a la opinión pública y es inadmisibles no responder a sus exigencias.»

«(Para el espectador de hoy) como ser vivo —como hombre nuevo y transformado en el comunismo— toda esencia teatral es sólo un pretexto para proclamar, de vez en cuando, en el plano de la excitabilidad reflexiva el goce de la nueva vida» (1922).

● PUBLICO Y ESCENARIO

«El teatro comienza a existir en el momento en que hay una respuesta por parte del público a cuanto sucede en escena» (1926).

«Tenemos la obligación de conocer para qué tipo de espectador montamos el espectáculo» (1927).

● TEATRO Y ESPECTADOR

«Nosotros, que edificamos un teatro capaz de sostener la competencia del cine, declaramos: dejadnos tiempo para llevar a buen término la cineficción del teatro... dejadnos actuar sobre un escenario equipado con todos los hallazgos de la técnica moderna y capaz de satisfacer las exigencias que planteamos a la acción teatral, y entonces crearemos espectáculos que atraigan tantos espectadores como atraen los cines.»

«Si escuchamos a los autores y a los directores de escena, la

exhibición de la descomposición no puede provocar en el público soviético más que repulsión. Ahora bien, es lo contrario lo que se produce: el espectador embelesado escucha el jazz con gusto y se deleita con las imágenes de mujeres desnudas. ¿Por qué? Porque en los episodios llamados positivos el escenario está lleno de aburridos razonadores, ninguno de los cuales se eleva al verdadero patetismo que estaría al nivel del tema dado (edificación socialista, etc.).»

● ANTINATURALISMO

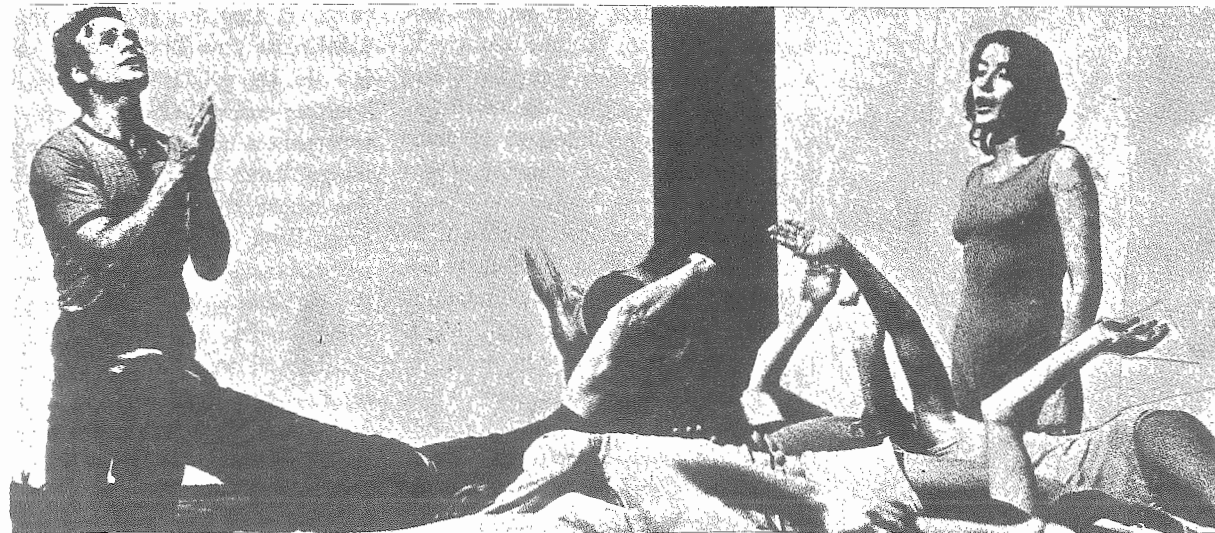
«Ya es hora de acabar con la ilusión de la realidad... no queremos ser naturalistas ni queremos que nuestro público lo sea, porque en el escenario no puede darse una repetición de la realidad. No es ésa la tarea del arte. El teatro es convencional por su misma naturaleza.»

«Más que nunca nuestro país tiene necesidad de belleza» (1930).

«Tenemos como al diablo los espectáculos anodinos que se deben a una mala interpretación de la compañía de nuestro partido y de nuestro gobierno contra los formalistas, a la idea de que es hora de recurrir al naturalismo porque da menos dolores de cabeza... Caer en el naturalismo es algo terrible. Todos los espectáculos se parecen entre sí» (1939).

«El actor es la pieza más importante del escenario» (1934).

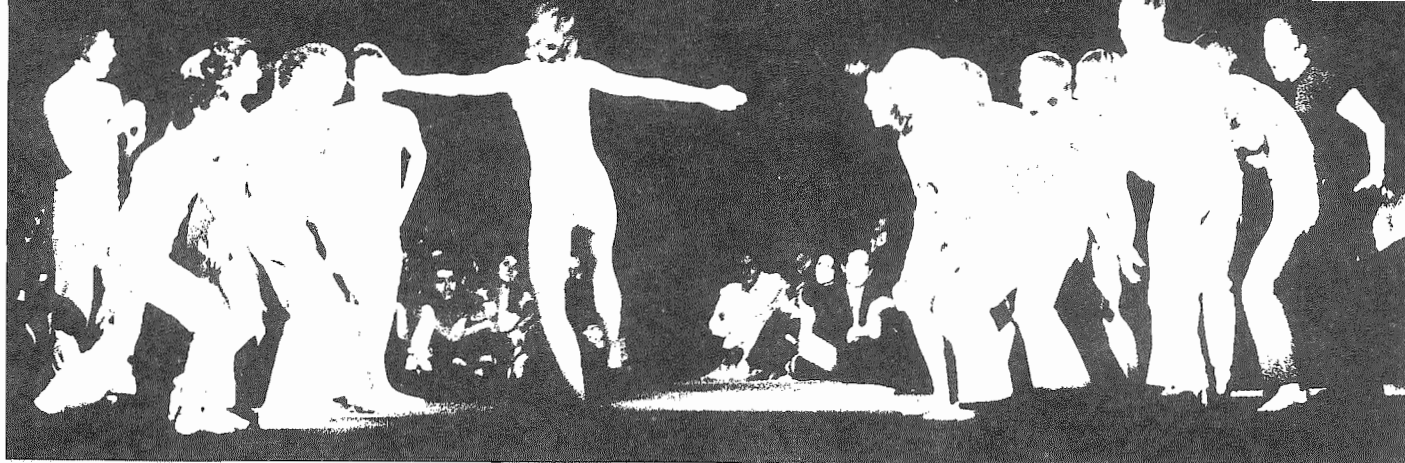
«La biomecánica sirve para preparar al actor lo mismo en la dicción y la impostación de la voz que en la manera de respirar y el canto, porque debe hacer todo esto. Es un sistema de adiestramiento para el actor, el que movilice todos los medios a su disposición» (1933).



II FESTIVAL MUNDIAL DE TEATRO -MADRID-

Madrid, por unos días, se ha convertido en la capital mundial de la escena. En las páginas 9 y 10 se recogen dos de las manifestaciones artísticas más interesantes de cuantas se han conocido en estos días, como son el "Teatro Estudio Lebrijano" y el "Roy Hart Theatre". Ambas muestras, destinadas a un público eminentemente minoritario, recogen dos aspectos experimentales del hacer teatral, aun partiendo de supuestos totalmente distintos y con metas diferentes.





Uno de los hechos más sobresalientes en el campo teatral español es la magnífica acogida proporcionada por el público del Festival de Madrid al grupo independiente inglés "Roy Hart Theatre".

Este grupo, creado por la convivencia durante varios años entre el investigador-músico-actor-psicólogo Roy Hart y muchas personas atraídas hasta tal punto por sus descubrimientos que se han decidido a vivir colectivamente, para poder unificar ejercicios y vida, trabajo y amor, nos ofreció dos obras: "Canción de la mente" y "Felices cumpleaños", resultado de las experiencias comunes efectuadas en el terreno de los sonidos, tanto bucales como corporales, que les ha llevado a un dominio tal de las posibilidades sonoras del organismo humano que se adentran en el virtuosismo.

II FESTIVAL MUNDIAL DE MADRID

EL ROY HART THEATRE O LA VOZ LIBERADA



En sus obras no existen narración o historia, sino que se componen de trozos representativos de momentos vivenciales, sensaciones o emociones que los actores "viven" sobre el escenario y que nos entregan con la materia prima de sonidos, gestos y movimientos, prescindiendo casi totalmente del texto o el lenguaje "inteligible".

La actuación rompe esquematismos y tradicionalismos, alejándose del concepto acuñado de "Teatro" para acercarnos al más inmediato y tangible de "seres humanos que viven". Los actores llegan con fuerza al otro lado del escenario, removiendo las sensaciones de todo espectador "vivo", capaz de captar los estímulos emitidos.

Para analizar lo que el "Roy Hart Theatre" ha presentado es necesario referirse a la figura de su fundador y corazón, Roy Hart, de hecho bastante conocido ya en España, gracias a su participación en el pasado Festival de Teatro de San Sebastián, y,

sobre todo, a su cursillo impartido en Madrid a principios de año, en el que fue posible un acercamiento directo a su obra, discutida y discutible no en tanto a su mérito particular —se le considera como una de las personas capaces de emitir mayor tipo de sonidos, resultado de la labor auto-dirigida que ha transcurrido a lo largo de 20 años, labor que ha ido estructurando y metodizando con el fin de posibilitar la transferencia de sus experiencias y asimilaciones a los que desean acompañarle en la tarea—, sino en cuanto a su objeto final: ¿Formalismo o hallazgo revolucionario? ¿misticismo o compromiso social que pasa por el conocimiento interno? ¿arte decadente o psicoanálisis artístico? son muchas las interpretaciones que se pueden aplicar y, quizá, ninguna de ellas nos explique la labor a la que Roy Hart se ha consagrado y de la que hemos visto su exponente a la hora actual.

EXPRESION TOTAL

Para Roy Hart la voz no es sólo un producto físico de la laringe, sino la expresión de todo un sistema corporal. Así como la educación recibida en nuestra sociedad nos ha llenado de prejuicios, nos impide actuar libre, espontáneamente, nos aleja del placer, nos separa la realidad del cerebro, de la de la garganta, al mismo tiempo que lo hace con la del individuo y la de la sociedad. Como organismo vital y como individuos sociales sufrimos la misma división en partes ajenas que pueden convertirse en opuestas en situaciones conflictivas, de las que son exponentes la esquizofrenia y las guerras.

Como individuo, intentó transformar sus dictados internos, conocerse con vistas a unificarse, aprender a comunicarse consigo mismo para luego realizarlo con los demás. El joven judío sudafricano que estudiaba para actor en Inglaterra, pensaba sobre la manera de controlar su voz, esa fuerza poderosa que atravesaba las regiones desconocidas de su "ego", cuando se encuentra con el fenómeno de la rigidez corporal, de esa inexpresividad que constituye la máscara externa de los individuos de ese temor paralizante al acto libre, espontáneo. Un ser reprimido por su sociedad reconstituiría en sí mismo la represión, sometiendo sus instintos a la tiranía del control cerebral y su órgano ejecutor, la garganta. De esta manera surgen la palabra y el lenguaje anti-naturales; los músculos agarrotados por la angustia, por el miedo; el desconocimiento de las posibilidades subyacentes en nuestros sentidos y órganos, sub-utilizados. Roy comenzó su análisis del organismo humano llevando al extremo su oposición a la

palabra, ese sonido con entidad conceptual, para defender y ensalzar al sonido libre, la fuerza orgánica, la "voz objetiva". Esta voz, total y libre, será el punto de unión entre la cabeza y el cuerpo, entre el sufrimiento y el sueño. Roy Hart ha descubierto que el organismo humano, como unidad, también se puede expresar, y a analizar tales formas de expresión es a lo que se dedica.

No ha sido por accidente que Roy Hart se acercase al Teatro ni lo utilizara como banco de pruebas para sus investigaciones.

El Teatro es el lugar idóneo para continuar su exploración y el que mejor uso puede efectuar de sus descubrimientos.

Aquí puede surgir la pregunta del ¿para qué sirven los trabajos de Roy Hart sobre la voz humana? Si partimos de que su investigación nos ofrece un panorama inexplorado, si nos pone al descubierto la relación estrecha existente entre opresión social y voces sin energía, entre expansión vital y sonidos orgánicos, lo que se planteará es el uso al que dedicar tales descubiertas.

En su sentido más estrecho podría ser el de utilizar sus técnicas como herramienta en la mano de actores profesionales, lo que mejorará su expresión de personajes encarnados. En un sentido amplio sería el de técnica terapéutica que sirva para destrozarse las corazas caracteriológicas de tipo neurótico (¿quién no sufre de alguna neurosis?) y clarificar ante los ojos del

paciente-individuo-psicoanalista de sí mismo, las raíces y el alcance de ellas. A este nivel ya se utiliza por el mismo grupo de teatro, con objeto de facilitar las relaciones de convivencia entre los miembros y el mejor conocimiento propio y de los demás, utilizando en su vida privada los resultados hallados en sus experiencias artísticas, elevando la terapia a la altura del arte. Otro posible tipo de aplicación sería el de analizar las motivaciones y comportamientos de los seres dentro de la sociedad, basándose en las experiencias practicadas en el interior de uno mismo. Sería descubrir las raíces de las actuaciones políticas en general para atacar fructíferamente una situación concreta.

Roy Hart se dirige con su Teatro a los individuos "vivos" que puedan sentir el impacto, a los individuos "en lucha" que aprecien a un actor que se muestra tal como es, en tensión dinámica y en combate continuo.

A Roy Hart se le puede convertir en mito viviente o acusar de elitista mesiánico, pero no se le podrá ignorar, pues su aportación sobrepasa el marco estrictamente teatral, para entrar en el de la psicología y la sociología, para ser un elemento con el que habrá que contar cuando se quiera interpretar el cambiar social.

(Consideraciones personales tras ver y fotografiar al "Roy Hart Theatre" y entrevistar a su creador).

Foto y Texto: Enrique MARTIN



"LANTERNA MAGIKA" O LA



Jirina Martinkova, directora artística del asombroso espectáculo.

A publicidad lo presenta como el «espectáculo de la cuarta dimensión»; durante trece años se representa en una sala de Praga con llenos continuos, siendo uno de los puntos de interés turístico que más atraen a los extranjeros. Público de los cinco continentes ha tenido la ocasión de verlo en vivo en alguna de sus incansables jiras. Atrae a los especialistas de los medios de comunicación y al que apenas conoce las técnicas de expresión. Es el «espectáculo total», compuesto por cine, teatro, «ballet», música, dibujos animados, marionetas, mimo, consiguiendo una combinación perfecta de técnicas tan dispares, lo que le proporciona las ventajas de cada una de ellas, al mismo tiempo que minimiza sus inconvenientes.

Su modo de funcionamiento es el siguiente: Sobre varias pantallas se proyectan películas que constan de personajes vivos o de dibujos animados; los actores de las películas aparecen «en carne» sobre la escena, actuando o danzando, mientras se escucha la música y los rui-

dos grabados, interviniendo mimos y marionetas en algunas escenas. La noción de realidad y de «lógica» desaparecen ante el espectador. Tan real como el actor en escena resultan los muñecos que se mueven y las escenas de las películas. Todo lo que ocurre es absurdo y, sin embargo, no se puede negar que sea real. La «Lanterna Magika» nos tiende la mano para adentrarnos en el país de las maravillas. Prodigio técnico aunado con imaginación artística. Un espectáculo hermoso en el que pasar el rato. Una especie de gran circo, de «Holiday on Ice», de... evasión intrascendente. Poco de lo que se ha visto perdura en el cerebro, no ha provocado ideas nuevas ni atacado la realidad que espera fuera cuando las luces del teatro se apagan. Esta es la grandeza y la miseria de la «Lanterna Magika». Hace pasar muy buen rato, pero no nos añade nada nuevo.

A Madrid a venido la directora artística de «Lanterna Magika», como responsable de la compañía en su participación al II Festival de Teatro

de Madrid. Con ella hablamos. Se llama Jirina Martinkova y ha sido directora desde hace ocho años.

—¿Podría contarnos el origen de «Lanterna Magika»?

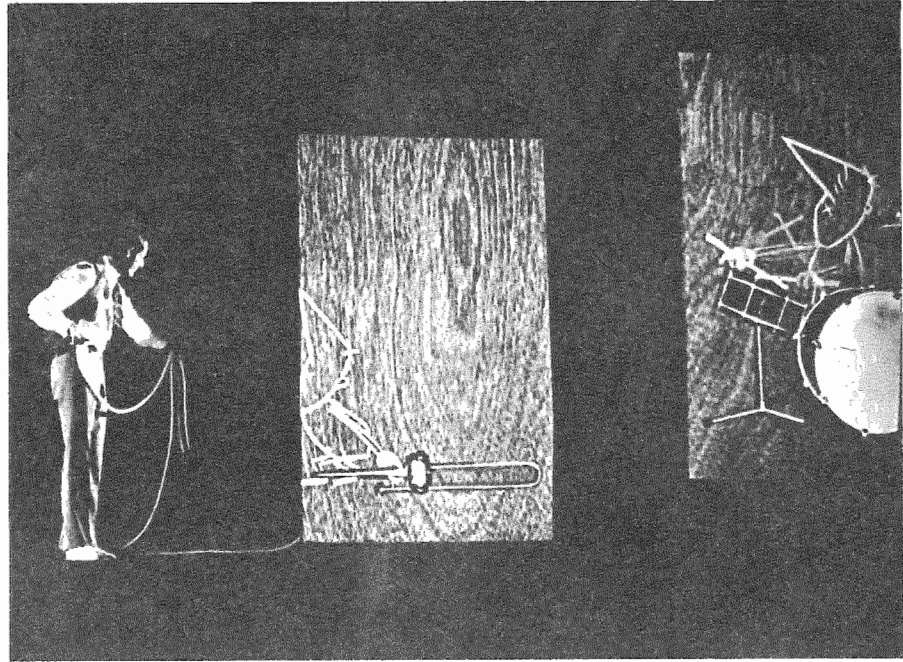
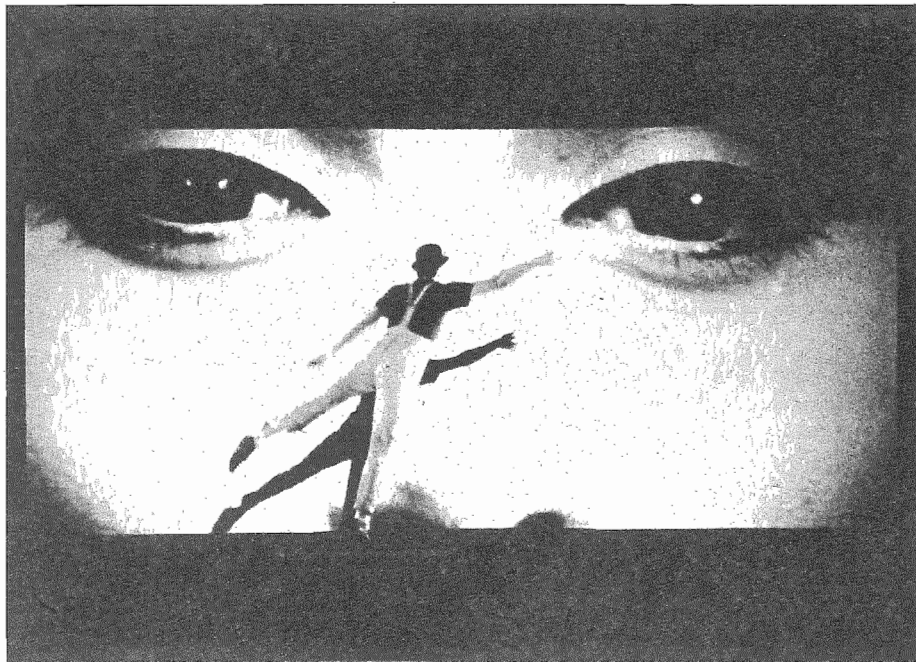
—Su origen data del año mil novecientos cincuenta y ocho, cuando Checoslovaquia presentó un espectáculo muy parecido al que es hoy la «Lanterna» en la Expo de Bruselas, como idea de presentar diversos aspectos de la vida, historia y folklore checos. El éxito fue rotundo y se le concedió el Gran Premio de la Expo, además de un interés a nivel mundial.

—¿Cómo fue creado el espectáculo?

—Se había formado un grupo de colaboradores que incluía a directores de cine y teatro, coreógrafos, músicos, arquitectos, dibujantes, actores, bailarines. Un director general se encargaba de estudiar las distintas propuestas, homogeneizar las actividades, conseguir la unidad de los esfuerzos individuales y dar la visión de conjunto necesaria.

—¿El espectáculo es de tipo teatral?

MAGIA DEL ESPECTÁCULO



—Sí, es una obra de teatro que ha pedido colaboración a otras especialidades artísticas. La razón de que surgiese en nuestro país puede hallarse en la amplia tradición de unión de teatro y cine que se experimentó en las décadas veinte y treinta. Se puede decir que es una prolongación de las experiencias de la vanguardia teatral checa.

—Su espectáculo es una especie de «show» con números sueltos, ¿no han pensado en realizar una obra con argumento, que posea algún tipo de narratividad?

—Lo hemos intentado y no pudimos resolver el problema de los diálogos. Nuestros espectáculos están pensados en la actuación ante públicos de distintos idiomas, y para que todos

ellos puedan seguir los diálogos no sabemos cómo solucionarlo. Estamos buscando soluciones originales y esperamos hallarlas.

—¿Cómo será su próximo programa?

—Volveremos a la idea inicial. Estamos preparando una serie de variaciones sobre una obra clásica nuestra, «Mi patria», con la que mostraremos la imagen de Checoslovaquia que poseemos.

—¿Cómo resumiría el contacto entre «Lantern» y su público?

—Estamos muy satisfechos, porque se nos puede entender en cualquier país. La gente no sólo se ríe con nosotros, sino que entiende la idea de humanidad que encierran nuestros programas, lo que no quiere decir



Uno de los técnicos que controlan los efectos especiales. En las restantes fotografías, distintas escenas del espectáculo. (Fotos: DEMETRIO ENRIQUE.)

que les demos ningún cariz político a ellos.

—¿Pueden actuar en cualquier lugar?

—No nos podemos presentar en cualquier local. Tenemos unas treinta toneladas de material técnico, y la instalación debe realizarse con toda escrupulosidad en locales que reúnan los requisitos necesarios en cuanto a distancias, ángulos, espacio.

—¿No existe el peligro de depender demasiado de los aspectos técnicos, hasta el punto de obsesionarse con ellos?

—El peligro de rigidez existe. Nuestra labor no es sólo artística, sino técnica en gran medida también. Tenemos mucho poder y la complejidad con la que lo adquirimos nos limita.

—¿No sería posible utilizar algunos de los descubrimientos de «Lantern» por grupos teatrales que no se fijasen tanto como ustedes en la perfección técnica, y que consiguiesen la espontaneidad que a ustedes le falta?

—Es muy difícil seguir la escuela «Lantern Magika» sin dar toda la importancia que merecen sus efectos técnicos. Por el contrario, de «Lantern» ha surgido el año pasado, en Checoslovaquia, el Cine Automático, con un equipo técnico mucho más complicado que el nuestro. Cada espectador se halla sentado en una butaca con dos botones, el Sí y el No. Se proyecta una película y a cada cierto intervalo un locutor pregunta al público qué tipo de continuación prefiere, que suceda o que no suceda. Según opine la mayoría del público asistente se reanuda la proyección con la acción que ellos han elegido. Su mecanismo técnico es enormemente complicado.

—Ese tipo de espectáculo debe dar al espectador la ilusión de que «está realizando la película», pero de hecho todas las posibilidades se hallan programadas y ejecutadas de antemano, lo que invalida la participación activa del espectador.

—Creo que los espectadores que deseen participar en la acción deben ir a los lugares en que se pueda realizar efectivamente, y dejar al resto que mantenga la actitud pasiva que desee.

—Con lo cual nunca se conseguirá eliminar la existencia de la mayoría del público a nivel pasivo-receptivo, y forzarlo a adoptar acciones que sirvan para transformarlo y transformar.

—Bueno, ése es su problema.

Sí, «Lantern Magika» posee todas las grandezas y miserias de los espectáculos. Uno de los mejores conseguidos. ■ DEMETRIO ENRIQUE.

LINTERNA MÁGICA, DE PRAGA

al país de las Maravillas



El público español está teniendo la oportunidad de asistir a uno de los espectáculos de mayor calidad artística y técnica que se hayan ofrecido nunca. Con la "Linterna Mágica" penetramos en el reino de lo irreal, lo absurdo; en donde un perro de trapo, un sol de plástico, un violinista pintado, Oteló y el cazador, las chicas del ballet, el patinador y el Castillo de Praga se unen y sepa-

ran, admitiendo la realidad de unos la otra tan distinta de los demás, sin que ninguno de los elementos desentone en el conjunto armónico que resulta. El tiempo y el espacio y las dimensiones se desbaratan ante nuestros ojos para crear un nuevo conjunto que los abarca y los asume.

La "Linterna Mágica" nace en 1958 como uno de los espectáculos que el pabellón checo presentaba en la Expo de Bruselas, integración de varias técnicas artísticas con el fin de ofrecer una imagen sugestiva de la historia, vida y costumbres del pueblo checo. La labor previa fue muy intensa y partió de las investigaciones sobre la unión de teatro y cine realizadas por varios dramaturgos de vanguardia de la década de los 30. Un grupo de profesionales de diversas procedencias (cine, música, mimo, marioneta, dibujos animados, arquitectura, danza) colaboraron conjuntamente, con un director de teatro haciendo las veces de punto de unión de sugerencias y experiencias, quien unificaba y ajustaba las labores particulares unas con otras. De esta relación tan estrecha entre profesionales que trabajaban en equipo fue surgiendo la estructura básica con los mecanismos que han hecho posible el espectáculo actual.

La complejidad técnica de la "Linterna" impone una disciplina absoluta en los intérpretes. Para que el mecanismo funcione como se desea es necesaria una compenetración a la décima de segundo y al decímetro entre sus elementos. Un conglomerado que consta de treinta toneladas de material exige una supeditación de los actores al mecanismo global. De algún modo ello marcha en contra de la espontaneidad y frescura, pero es una exigencia insoslayable.

Cuando se elige el camino de la investigación de las posibilidades técnicas hay que prescindir de las ventajas del espectáculo sencillo. La complicación puede llegar a devorar a su criatura, convirtiendo al actor en una marioneta más del juego escénico.

El espectáculo presentado constaba de doce episodios o historietas con una vaga unión entre ellas y un derroche de imaginación dentro de cada una. Los efectos más buscados eran el cómico y el de belleza plástica ante exponentes folklóricos y paisajísticos.

Públicos de cualquier país pueden comprender fácilmente las historias, debido a la ausencia de diálogos y la simpleza de los argumentos. "Linterna Mágica" se ha pro-

puesto divertir a ciudadanos de todos los países y lo consigue. No aspira a más ni se plantea problemas de tipo político. Quiere ser un espectáculo divertido y para ello huye de temáticas "serias". Quizá el utilizar la imaginación con la libertad con la que ellos lo realizan ya sea un aporte a la lucha contra el anquilosamiento mental y anímico de un público que sólo sabe desempeñar

una labor pasiva, tanto en su vida cotidiana como en sus diversiones.

La "Linterna Mágica" abre un camino dentro del fenómeno teatral con su perfecta utilización de técnicas artísticas variadas que podrá ser un modelo del que surjan otros espectáculos tan maravillosos y menos despreocupados.

Foto y texto: Enrique MARTIN





Marcel
Marceau, el
"rey del mimo",
responde en
una entrevista
a CRIBA (ver
página 8).

marcel marceau: MAS MITO QUE ARTISTA

MARCEL MARCEAU: MAS MITO QUE ARTISTA



Con ocasión del Festival del Mimo de Madrid, hemos conocido a una serie de compañías que poca novedad han aportado, y vuelto a ver a ese gran «show-man», hombre-espectáculo, que es Marcel Marceau. Habiendo comenzado su carrera en 1942, después de unos años de aprendizaje al lado del «Maestro» de la generación actual de Mimos, Etienne Decroux, (período del que Marceau no gusta hablar por los problemas surgidos posteriormente entre ambos actores, acusado Marceau de haberse apropiado de las técnicas de Decroux haciéndolas pasar como invención personal suya), forma una compañía propia y recorre con ella todo el mundo, convirtiéndose en el modelo del actor-Mimo y elevando su técnica a la categoría de «clásica», que luego sería imitada pero no superada.

No es necesario mencionar el fabuloso dominio que de todos sus músculos posee Marceau, ni su capacidad de asociación de diferentes movimientos y gestos, por ser antológicos. Lo que no deja de sorprendernos es el dominio del público que ejerce. Desde su aparición en escena, sabe qué resortes emotivos ir tocando con el fin de captar todas las simpatías, y los temas de sus sketches todos el sentimentaloides más subido. Incluso en el momento de recibir las ovaciones que siempre se le tributan, Marceau aparenta emocionarse por el calor de los espectadores con la sencillez del novato en escena. Para un actor que lleva 24 años de éxito en las tablas, nos parece más bien un truco más con el que "se mete a todos en el bolsillo". Nuestra postura respecto a él es la de admirarlo profundamente por sus cualidades interpretativas, pero desmitificar su posición en la cumbre del Mimo mundial y su vacío aporte lingüístico. Un nuevo lenguaje es necesario cuando existen previamente nuevas ideas que comunicar, y sin éstas se queda en puro ejercicio formal, más o menos complicado.

Al terminar una de las funciones lo hemos abordado junto al escenario, notándole poco cansado a pesar de las dos horas de intensa actuación. Empiezan las preguntas.

—¿Qué representa para usted su famoso personaje del "BIP"?

—Para el Arte no hay épocas. Tome de nuevo el ejemplo de la danza. Puede haber modificaciones, estilos nuevos, formas distintas, pero no por ello dejan de ser válidos los principios de todo arte, bien sea pintura, danza, Mimo. Cuando el artista tiene una preocupación universal y un estilo para expresarla, no se hunde con el tiempo.

—¿No ha sido Etienne Decroux el creador del Mimo actual?

—El fue el creador de la "gramática" del Mimo, pero el del "Teatro" del Mimo lo he sido yo. Bueno, el Mimo ya



—Es una figura como “Don Quijote” que lucha contra los molinos de viento, de índole cómico-trágica se enfrenta a la vida actual.

—¿Se le puede emparentar a los personajes de los cómicos del cine mudo?

—Sí, porque ellos también se enfrentaban con los oficios, las máquinas, la vida de la sociedad industrial en suma, y eran tan trágicos como cómicos.

—En España no existe ninguna tradición de Mimo. ¿Cree que con este Festival se puede conseguir un interés del público por esta forma artística?

—Sí, todo depende de la educación del público. Fíjese cómo está lleno el Teatro, y estoy seguro que se podría representar durante dos semanas seguidas. En todas partes crece la afición por esa forma de arte popular que es el Mimo, lo que hay que hacer es ayudar a los artistas del Mimo para que puedan representar ante el público.

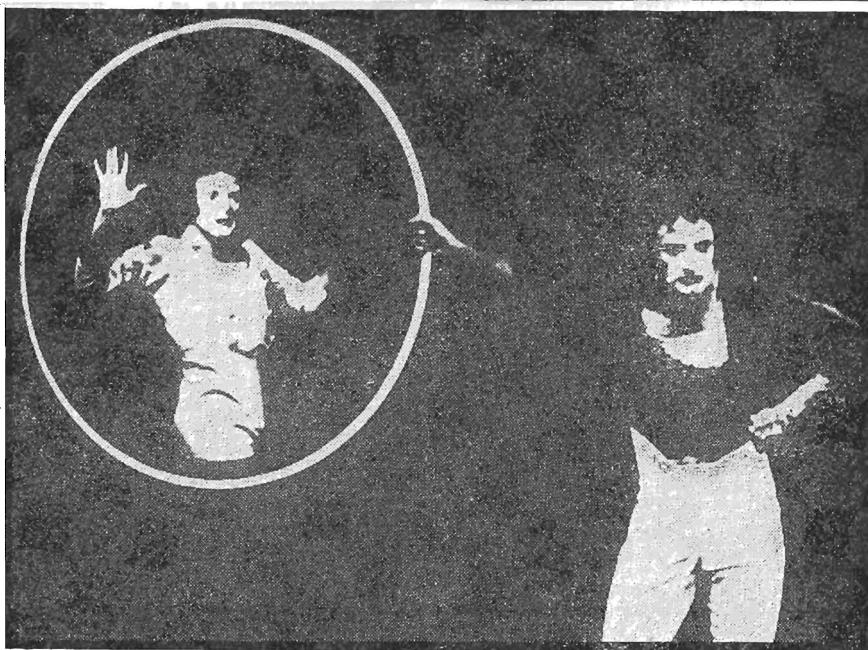
—¿Cómo se pueden formar los actores al no haber tradición?

—Aquí no la hay, pero existen buenas escuelas de Mimo en Francia, Polonia y Checoslovaquia. Los actores españoles pueden venir a estas escuelas, aprender y luego fundar una escuela española.

—¿Le parece acertado el definir su escuela como tipo “Clásico”?

—No está bien definida. El Flamenco también es “Clásico”. Todo arte que es de vanguardia a la fuerza se convierte en “Clásico”.

—¿Considera su manera de comunicarse con el público tan válida como cuando la comenzó a utilizar, teniendo en cuenta la rigidez y estaticismo de su técnica?



existía en la Antigüedad, fue intenso en el XIX, y Decroux lo revitalizó, pero mientras que él se dirigía hacia un teatro “hablado” yo lo hice hacia el “mímico”.

—¿Se nota la influencia ejercida por el Mimo sobre el teatro moderno?

—Es intensa, y no sólo en grupos como el “Living” o directores como P. Brook, sino que es todo el nuevo teatro el influenciado por los aspectos visuales, gestuales. Vivimos en una época visual que va eliminando a la palabra.

—¿Debe el Mimo rechazar la palabra?

—Bueno, el Mimo puro debe encontrar temas que hagan innecesario el uso de la palabra. Si tiene que utilizarla, entonces no es puro. Otra cosa son los sonidos, la música, el coro. Eso sí se puede utilizar.

—¿No hay un problema de codificación, de falta de trabajo teórico en el Mimo?

—La codificación debería ser única y universal, característica. Es cierta la falta del trabajo teórico que yo pienso cubrir con un libro que estoy preparando. Mire a Brecht. El trabajo teórico viene siempre después del visual, del trabajo práctico, de la suma de experiencias del artista.

—¿No cree que su trabajo es demasiado formal, supertécnico?

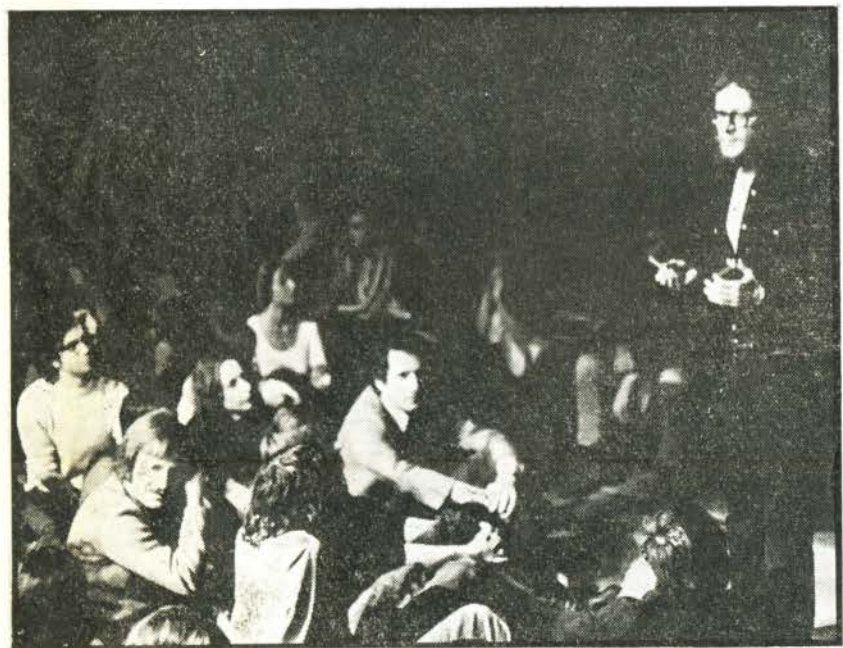
—Si no fuera por mi técnica ningún público aguantaría el espectáculo.



teatro

ENCUENTRO CON GROTOWSKI

Una de las personalidades más influyentes en el teatro mundial es, sin duda, el director polaco Jerzy Grotowski, fundador en 1959 del Teatro Laboratorio en la pequeña ciudad de Opole, que fue en 1965 trasladado a Wrocław, en donde recibió su estatuto actual de Instituto de Investigación sobre el Actor, subvencionado por el gobierno polaco. Considerado como un "profeta" por sus teorías generales sobre el teatro y sus ideas sobre el actor, su concepción del "teatro pobre", expresada sobre todo por sus montajes ("Acrópolis", "Fausto", "El príncipe constante", "Apocalipsis cum figuris"), sorprendentemente decidió hace poco desechar sus viejas teorías y recomenzar de cero, después de pasar por una especie de "huida al desierto", en total soledad. Esta es la pri-



CRIBA.—*¿Puede hablarnos de su evolución teatral?*

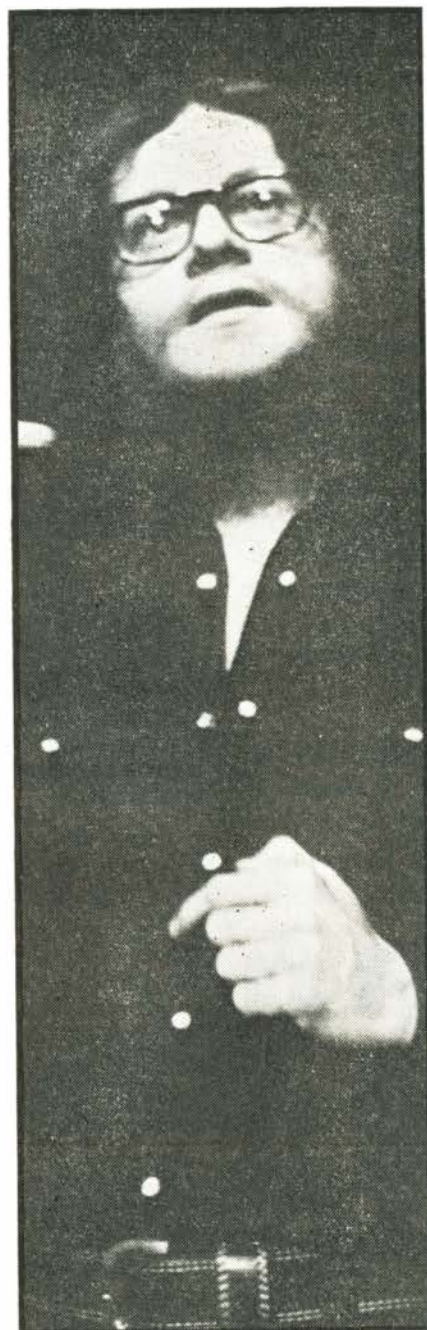
J. G.—Habíamos llegado a ciertos puntos que luego han sido abandonados. El punto del "Teatro Pobre" pertenece a los años 1959-65 y está muy alejado de mí ahora. Ha sido superado. Puede ser interesante como documento sobre ciertas investigaciones, pero nunca como manual o libro de método. Nos queda de esa etapa el trabajo organizado, disciplinado. Los hallazgos sobre nuestro

trabajo. Si alguien del grupo se "mete" lo hace totalmente; si no quiere, o se va a vagabundear o se queda sin hacer nada.

No sólo he dejado de utilizar el concepto del "Teatro Pobre", sino que incluso no utilizo la palabra "Teatro". La gente que trabaja en él, buscando de modo histórico los elementos o ideas que los salvarán, y planteándose el ¿cómo salvar al teatro?, buscando para ello nuevas formas, en vez de preguntarse: ¿Cómo salvarnos nosotros mismos? El teatro no es más que el lugar de encuentro en el que una gente lo ha preparado de antemano. Lo esencial es el actor, el espectador y el encuentro entre ambos. Como Arte no es atrayente, no hay necesidad de "vivir para el teatro".

CRIBA.—*¿Qué opina de las nuevas comunidades teatrales independientes?*

J. G.—Ha sido el resultado, por un lado, de una cierta dictadura del director. El teatro tiene una esencia mercantil, de alquilar actores; se busca al actor para un papel como se busca el tapón para la botella. Hay alguien que decide, imponiendo su concepción del teatro y su realización, y es el director. De este modo se le quita al actor su existencia real convirtiéndolo en un objeto. Es una forma de dictadura, como lo fue en el siglo XIX la del público. La respuesta de la comunidad teatral con su creación colectiva es un resultado lógico. Se parte de la ilusión de que todo el grupo es el director; pero el que sea todo el grupo el que decide es quimérico. Pueden estar de acuerdo en el terreno más banal, pero al acometer riesgos no pueden reaccionar, su falta de decisión les lleva a la destrucción ciega. Por todas partes ha



vida y no de la Vida. Este último aspecto plantea perspectivas muy largas, quizá justas, pero que por fragilidad humana no se pueden realizar. Hablar de compromisos, escribir manifiestos..., enfocado a una ambición más amplia, cambiar el mundo. Por algún lado habrá que comenzar... Si se toman objetivos irrealizables se está preparando camino para ser recuperados y renunciar a hacer nada. En el teatro se pueden realizar las primeras experiencias de una nueva manera de vivir, sin olvidar que no es más que un terreno entre otros.

CRIBA.—*Se ha hablado en medios intelectuales de la relación teatro-luchas de clases, ¿cuál es esta relación?*

J. G.—Estos problemas no son el objeto de nuestra reunión. Hablar de ellos es salirse del teatro, inflando su importancia sin poder sacar luego nada práctico, para que quede luego ridiculizado. Un problema palpable a tratar sería de ¿cómo crear un grupo de teatro entre obreros? Es ya otra cosa. El teatro no es una llave milagrosa porque no lo hay. Nadie puede ayudar como "maestro" sino como "desafío" o "llamada". Ser como somos sin escondernos.

CRIBA.—*¿Puede aclarar algo sobre su influencia en el público?*

J. G.—Durante cada obra o encuentro hay una influencia, pero no debe ser un alivio para descargar la responsabilidad en el "maestro". Yo he estado influenciado por Meyerhold y Stanislavski pero nunca he sido ortodoxo a sus enseñanzas. La investigación que desarrollamos debe confrontarse con los que acude: es la "bajada a tierra". La imagen que de uno se tiene ha sido distribuida, y tiene la impresión de ser vendido. Además de que se está obligado a componerse de acuerdo con tal imagen. Si llega a la Enciclopedia Británica y se ve un cadáver viviente. Si no se acepta el papel asignado: escándalo, para finalmente ser destruido. No se puede ser vendido por mucho tiempo, pero sí puede aprovechar la ocasión para ser fiel a uno mismo sin ceder, hasta que otro coja el relevo; re-encontrar lo más concreto en uno mismo, lanzándose a la aventura de oponerse a la imagen marcada.

CRIBA.—*¿Qué opina del yoga en el entrenamiento de los actores?*

mera vez que el gran público tiene ocasión de preguntarle sobre sus recientes experiencias, y ocurrió en un debate organizado en París en el Festival Internacional de Teatro. Con barba y bigote y una camisa negra abierta, enrollaba cigarrillos mientras respondía con calma a las preguntas formuladas.

CRIBA.—*¿Por qué ha venido solo a París, sin sus colaboradores?*

J. GROTOWSKI.—Es mucho más difícil improvisar en grupo que venir uno solo y hablar, teniendo en cuenta el riesgo que comporta de quedarse en un intercambio estéril de ideas. Para aprovechar el viaje habría que venir por un período largo, de 3 a 4 semanas, y encontrar el lugar idóneo para las representaciones. En nuestro estadio de trabajo no podemos viajar. Si viajásemos, explotando lo que se ha hallado, no podríamos seguir investigando. En principio, apenas viajamos por el momento.

orden psico-sexual, sobre los elementos que bloquean nuestra personalidad. Hemos actuado como anacoretas que han ejercido de un cierto modo la dominación de sus enemigos internos y externos, avanzando por una ruta de extremo profesionalismo. El teatro llamado "profesional", tal como lo encontramos al inicio de nuestro trabajo, está muerto, invalidado. Se han hecho muchas declaraciones sobre su resurgir y su vitalidad, pero no llegan a la realidad. Nos sigue provocando un sentimiento de inutilidad.

En el período 60-63 buscábamos la participación directa del espectador. Se les animaba a improvisar, a hacer cosas, incluso se les preparaban pequeños papeles. Creíamos que esta participación daría fruto, estando incluida en la esencia del teatro, en contraposición a la pasividad del espectáculo tipo cine. Pero esta comunicación con el público no creaba situaciones honestas. Eran empu-



J. G.—Quizá tenga algunos efectos positivos, pero en Europa responde a un tipo de evasión. El milagro: "Yoga en 10 lecciones". Régimen macrobiótico, zen, karate. No niego sus ventajas, pero para los que los realizan realmente, para los asiáticos. Los ejercicios de *hatha-yoga* pueden ayudar a revitalizar, pero el dominio de la respiración, el dominio de uno mismo..., ¿qué se busca realmente? Se refuerza el estado de división interna dominando la voluntad y parte de la vida instintiva; esto dificulta el "encuentro" y creo que es negativo para los actores. La otra perspectiva es el no estar dividido, el conseguir una existencia plena de cara a alguien.

CRIBA.—*¿Qué opina de la polémica sobre el texto teatral?*

J. G.—Hemos encontrado una realidad en la obra, no en el autor. Ella es un desafío y no un objeto al que se exige respeto. En un principio utilizamos textos teatrales y luego, en el

CRIBA.—¿Qué es el público para usted?

J. G.—Hay mucha gente con dinero para participar en empresas culturales, que no se pierden ninguna para poder decir luego que “yo he visto...”. Esta gente demuestra ser culta participando por principio en todo. Si esto es el público, no me interesa. Para mí no existen. Con ellos se siente uno ser un objeto exótico como el caviar. En vez de hablar del público conviene hacerlo de gente concreta, cercana a nuestros problemas, que van en la misma longitud de ondas. Tenemos que separar al público y quedarnos con cierta clase de gente, los que de verdad nos buscan. Encontrarlos y tratar de llegar a ellos. Tenemos un grave problema en nuestras giras, que es el escaso límite de asistentes. Es una lástima, pero existe. Si se prepara un espectáculo en ciertas condiciones y luego se presenta ante 4-5 veces mayor número de gente, se participa en circunstancias que no son aquéllas para las que se preparó. Muchas veces ha venido a vernos la gente que no nos interesaba. Desde hace unos años hemos buscado otra solución: actuamos en los espectáculos oficiales de los organizadores y hacemos otros aparte para la gente que nos busca, a los que damos entradas.

CRIBA.—¿Cómo se hace la distinción entre unos y otros?

J. G.—Es difícil en realidad. Aquí mismo, al comienzo del Festival, ha venido el “tout París” y no me interesa. Planteamos unas direcciones de ofensiva, a través de un trabajo activo que realicemos en ciertos medios: estudiantes, grupos de teatro, clubs. Buscamos la gente que se interesa realmente, los que quieren ser como son, sin imitaciones. No podemos canonizar sobre el público. Hay “espectadores” y todos son seres humanos. Tratamos de reconocernos y encontrarnos en torno a una obra, que es una actividad concreta. Buscamos un cierto tipo de fraternidad, aunque no sea verdad eso de que todos seamos hermanos. Es tan falso como hablar de un odio a todos. Sin duda, hay una fraternidad que se enlaza en la respuesta al ¿qué se busca en la vida?

jados por nosotros a intervenir, se les violaba por su casi obligación a participar. Fue un fracaso por esta base violenta, silenciosa y suave. Intoxicamos al espectador pidiéndole que actuase más de lo que hace en su vida normal.

Luego vino el período 63-65, el del espectador-testigo de un acto vivo. Esta etapa surgió a partir de que vi el film de Peter Brook sobre el monje budista que se quemaba en la calle delante de los espectadores. Era el ejemplo de un acto real y de unos testigos reales. Luego vino el período de nuestro “desierto psíquico”. Nuestra visión de la vida se volvió incomprensible para la inmensa mayoría de la gente, lo que nos empujó a encerrarnos en nosotros mismos y dedicarnos a la búsqueda técnica. Logramos abandonar el desierto al ver que había más gente que avanzaba por caminos similares, con preocupaciones parecidas. En estos últimos años estamos intentando salir del encierro, agrandar las experiencias comunes. Lo que estamos preparando ahora será más accesible. La participación tendrá también un sentido diferente. En la primera fase el error fue el violar a la gente. En la segunda no estaba mal lo del ser testigos, aunque muchas veces había espectadores que deseaban integrarse en la obra para colaborar y estar con los actores, sin destruir la ruta natural, y no podían. Hace falta el agujero para que la gente obtenga el lugar que desea. Que puedan reaccionar libremente a lo que presentamos, sin destruirlo. También ha habido un cambio en nuestra noción de trabajo. Era duro, enfocado a la productividad, muy técnico, como una especie de yoga teatral. No hay una vía metódica que responda al ¿qué es lo que no se debe hacer, lo que nos bloquea? También está el problema de la sinceridad de la palabra, de la historia que se cuenta con palabras y gestos. Hemos abolido la noción del trabajo como esfuerzo duro, lo que no impide que a veces trabajemos días y noches sin parar. También eliminamos completamente los ejercicios de entrenamiento, aunque luego hemos readoptado algunos, como juego vital, con el propio cuerpo, sin que sean parte esencial de nuestro

surgido una corriente de “vanguardismo” banal y hay que tener atención con ello. La solución no es el regreso al teatro oficial, los grupos de teatro han abierto nuevas posibilidades. Se puede renunciar a la noción de profesionalismo sin tener que regresar al amateurismo, que no es más que un profesionalismo fallido. ¿Cómo expresar el miedo enraizado en el contacto entre un ser humano y otro? ¿Cómo actuar como si nouviésemos miedo a los demás? El grupo bien equilibrado deja a cada uno su libertad personal, su margen de maniobra, con una curiosidad por seguir conociendo a los demás, sin tener que esconder la amistad o el odio que

se sientan, eliminando completamente la indiferencia. Podemos resumir el problema del director como: animador sí, amo no.

CRIBA.—¿Hubiera sido posible en otro país la búsqueda que usted realiza?

J. G.—Para mí no, por las profundas raíces que tengo en Polonia. Es cierto que han existido una serie de condiciones favorables, como han sido la subvención estatal y nuestra tradición de libertad artística. Ahora que en otras circunstancias han surgido fenómenos parecidos, como el Living Theater en E.E.U.U. Nos interesa buscar respuestas concretas a cuestiones esenciales de nuestra vida y no del teatro; a nuestra

“Apocalipsis cum figuris”, no lo ha habido. Las palabras no son las que deciden. ¿En qué medida hay que decir y hacer lo mismo cada día? O bien se reconstruye en cada representación lo que se había encontrado en el trabajo de preparación, o se harán cosas nuevas cada día, y en este caso los actores se contradirán unos a otros, se detendrán. No se debe definir la ruta sino las riberas. De aquí a aquí se puede improvisar, pero hay que mantener esto y esto para que funcione el encuentro, por ser parte necesarias. Esto tiene sus problemas como lo de la intervención del espectador, y hay que solucionarlo de algún modo. *Texto y fotos:* Enrique MARTÍN

"LOS CHICANOS" UNA PROTESTA SOCIAL LLEVADA AL TEATRO



Teatro didáctico y de problema.

«IVA la huelga!» fue la consigna que unió a los jornaleros agrícolas de California —casi todos de origen mejicano— en una acción que les enfrentó durante cinco años a los grandes propietarios de viñedos; una larga lucha en la que los huelguistas reclamaban la aceptación por parte de los patronos de su Sindicato, con el que se debía regular el salario y la duración de la jornada de la recogida de uvas. Contaban en su favor con el apoyo de muchos Sindicatos industriales y con una opinión pública que colaboró boicoteando los productos agrícolas californianos que se ofrecían en el mercado, mientras que el Pentágono ayudaba a los empresarios al comprarles grandes cantidades de frutas a precios altos destinadas a las tropas estacionadas en Vietnam.

Desde septiembre de 1965, fecha en la que se inició la huelga, hasta julio de 1970, en que fue aceptado el Sindicato como interlocutor válido por parte de los empresarios, se produjo una transformación en la mentalidad de los huelguistas, preparando el terreno para otro tipo de demandas: el fin de su situación de ciudadanos de segundo orden, su identificación con su raza y su cultura, el orgullo de ser chicanos. Este es uno de los elementos que proporcionaron una importancia excepcional a la huelga de California. Los jornaleros eran casi todos **chicanos**, ciudadanos norteamericanos de origen mejicano y de raza mestiza, parte de la colectividad mejicana que emigró de la miseria del campo de su país, muchas veces de modo clandestino (de ahí les viene uno de los nombres que se les da: «wet backs» —«espaldas mojadas»—,

por haber atravesado a nado el río Grande como vía de entrada en los Estados Unidos), y que sobrepasan los seis millones de personas.

Antiguos habitantes de los territorios anexionados por la Unión, desde 1848 lucharon mediante la guerrilla, destacándose Joaquín Murrieta, en California, y Juan Cortina, en Tejas, a los que la Unión consideraba bandidos y los venció militarmente. Desde 1931 se comenzaron a organizar en un Sindicato de Obreros Agrícolas, al que no se le tenía en consideración hasta que César Chávez utiliza los métodos no-violentos que el reverendo Martín Lutero King había empleado para pedir la igualdad legal de los ciudadanos de raza negra a fines de los cincuenta y que tan buen resultado habían conseguido. La no-violencia de los chicanos les atrajo la simpatía popular

a su favor. También consiguieron aliarse con los otros jornaleros de origen negro, portorriqueño, japonés e incluso blanco.

DE LA PROTESTA A LA CULTURA

Uno de los instrumentos con los que difundieron su lucha fue el teatro. Dos meses después del inicio de la huelga en el valle de San Joaquín, un chicano de veintitantos años, de formación universitaria y que se había unido a uno de los grupos de teatro radical americano, el San Francisco Mime Troup, se reúne en un local con una treintena de jornaleros y les entrega unos cartelones en los que se había escrito «patroncito», «contratista», «huelguista», «esquirol». Cada uno de los participantes trata de encarnar el tipo de per-



sonaje que le había tocado y se improvisa una corta obra que trata de la huelga. Ese fue el nacimiento del Teatro Campesino, un grupo de teatro chicano que se ha convertido en modelo del teatro político que puede desarrollar una minoría racial en un país en el que las circunstancias le son adversas. Buscando su lenguaje propio que lo diferenciara del de la cultura dominante y utilizando viejas formas de espectáculo que van de la marioneta al circo y al cómico «cantinflesco», han llegado a un estilo directo en el que la preocupación fundamental es la educación de un público con sus características culturales y emocionales propias, que tanto habla en inglés como en castellano y que reza a la Virgen de Guadalupe al mismo tiempo que lo envían a luchar a Vietnam. Cada representación intenta despertar un orgullo

cultural despreciado para convertirlo en acción política que continúe después del espectáculo. «Vamos, hacedlo, es fácil» es la esencia de su labor.

Desde la época en la que animaban las marchas de los huelguistas con sus canciones y «actos» (piezas cortas con temas políticos de problemas del momento) hasta su recorrido de las ciudades americanas y su participación en festivales europeos, el Teatro Campesino ha conseguido una reputación que le coloca entre los mejores grupos independientes del mundo. En estos días realizan una jira por Francia, comenzada en la Sorbona, de París, frente a un público de varios miles de jóvenes. Allí hemos hablado con el fundador y director del grupo, Luis Valdez, un robusto joven bigotudo con la apariencia típica del mejicano y carácter muy parecido al español.

ACCION DE UN GRUPO SEGREGADO

Le preguntamos por la evolución de su grupo y su situación actual.

—Durante dos años participamos totalmente del movimiento huelguista. Luego decidimos separarnos del Sindicato para poder desarrollar nuestra labor teatral de un modo más efectivo. La huelga tenía sus exigencias, que nos quitaba gente para nuestra tarea; no se podían realizar las dos acciones simultáneamente. La separación no fue, pues, por problemas de tipo político, sino más bien de tipo «geográfico». Seguimos colaborando con el Sindicato, pero hablábamos de temas que el Sindicato no tocaba. De la huelga surgieron a la luz otra serie de problemas que afectan al pueblo chicano: el racismo, la guerra de Vietnam, el sistema educativo que se utiliza en las escuelas para lavar el cerebro del chicano y predestinarlo a ser obrero y dejar la Universidad a los anglosajones con dinero.

«La enseñanza de la Historia en la escuela es sintomática. No hablan de nuestra lucha ni de cómo se arrebató la mitad de Méjico, hablan únicamente del álamo y no mencionan la palabra «hispanismo». La unión que conseguimos en la huelga con los trabajadores de otras razas es un ejemplo para nuestros jóvenes, que liberan sus frustraciones en las peleas de bandas rivales en los barrios. Aunque se consiguiera la victoria, no lo ha sido en todas las regiones de California ni en los otros Estados. Incluso en Tejas se organizó otra huelga en mil novecientos sesenta y siete, con el melón, que fue aplastada por los Tejas Rangers. La discriminación racial y la violencia en Tejas se halla al mismo nivel que las regiones pobres del Sur de los Estados Unidos. Ahora se están reorganizando los campesinos y la lucha en el campo sigue en otras áreas, puede ser que dure más de diez años, pero el resultado ha de ser el triunfo total del nuevo Sindicato de Jornaleros Agrarios.



Muchas familias chicanas han perdido sus hijos en Vietnam.

LA POBLACION DE ORIGEN HISPANICO Y SU SEGREGACION EN LA SOCIEDAD NORTEAMERICANA.

HUELGA, CONCIENCIA SOCIAL Y CONCEPTO DE RAZA, FENOMENOS EN MARCHA.



El avión de juguete destruye la perspectiva realista.



Algunos rostros de la América de hoy.

"LOS CHICANOS"

—¿Cómo era vuestra manera de trabajar?

—Nosotros intentábamos despertar la conciencia del pueblo sobre conceptos de la lucha: unión de todos, firma de contratos, eran asuntos muy básicos. Luego, el levantar una resistencia activa contra el envío de soldados a Vietnam, organizar las reivindicaciones comunitarias, reclamar el derecho a conocer nuestra historia y nuestra cultura. Radicábamos en Del Rey y viajábamos a pueblos cercanos, regresando a ellos hasta que se constituían organizaciones locales que proseguían nuestra labor una vez que nos íbamos.

»Luego nos instalamos en Fresno, que es la capital del valle de San Joaquín. Las organizaciones de estudiantes chicanos nos invitaban a Universidades, en donde actuábamos para la gente de la comunidad, los chicanos de los barrios pobres que nunca habían visto una Universidad por dentro. En cierto modo, era como si tomásemos el control de la Universidad por un día. Luego íbamos a los barrios, en donde el público reaccionaba de un modo sorprendente. En medio de un ambiente alegre se oían gritos y comentarios que en ninguna otra ocasión surgían. «Se grita contra los gabachos (1) por primera vez, porque estamos todos juntos aquí», era muy emocionante.

EL TEATRO, MEDIO DE ASOCIACION

—El dinero para mantener el grupo lo sacábamos de donativos y del fondo de actividades de las Universidades. Había problemas con la gente que se unía al grupo y se iba a los pocos meses. Para fortalecerlos, hemos organizado un teatro fijo en San Juan Bautista, que funciona como entrenamiento para directores, actores y autores. Ahí sí cobramos la entrada, desarrollando nuestro grupo en forma cooperativa, abriéndolo para que entre mucha gente y se puedan tener tres o cuatro grupos ambulantes y el grupo residente con su taller de estudio. También estamos ayudando a la formación de otros grupos de teatro chicanos, de los que ya existe una treintena en el Sudoeste de los Estados Unidos. Tenemos reuniones de los directo-

res cada tres meses, con el fin de coordinar las actividades, discutir ideas y realidades diferentes, estudiando las técnicas que se usan y compartiendo las experiencias adquiridas. Ver cómo el teatro puede ser un arma eficaz en la educación del pueblo. Para compensar la falta de materia y de publicidad hay que esforzarse en la calidad de los actores y en la imaginación.

NACIONALISMO CHICANO

—En la actualidad estamos desarrollando el concepto de nacionalismo chicano. Hablar de nacionalismo estricto no es serio, pero sí lo es la unidad de la raza para tomar el control en áreas en las que predomina nuestra gente. En muchos sitios somos la mayoría, y las autoridades son «gringos». De la idea colectiva de la huelga hemos pasado a la más amplia de la raza. Para ella ha surgido el mito del Atzlán, lugar en el que se originaron los aztecas, muy al Norte de Méjico. Hemos elegido esta idea como símbolo de nuestro renacimiento, de nuestro deseo de existir en tanto que nación libre con sus tradiciones, su lengua y su cultura. Junto con ello surge una especie de internacionalismo. El chicano debe aliarse con el mejicano, con el portorriqueño (de Nueva York y de Puerto Rico), pues tenemos problemas comunes. Todos los habitantes de América Latina somos un solo pueblo. Queremos que se respete la verdadera América hispanoindia. Se reconoce la miseria del indio de un modo hipócrita, sin hacer nada por él. También es urgente que no se pierda nuestra cultura en los Estados Unidos. Ahora está surgiendo una pequeña burguesía chicana que no ve los problemas y que sólo desea integrarse y ser aceptada por la América blanca. A ellos les rechazamos como vendidos y les llamamos «mejicano-americanos», en oposición a los chicanos, que no reniegan de su origen, ni de su lengua, ni de su cultura.

UNA MISTICA TEATRAL

—Háblanos un poco del tipo de obras que representáis.

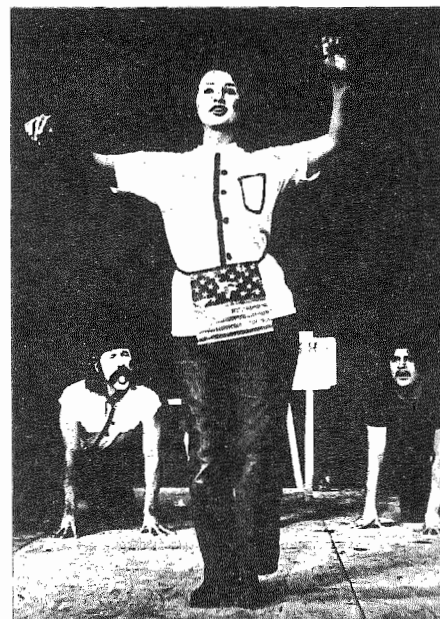
—Aparte de los «actos», cortos y muy directos, tenemos algunos «dramas» con los que tenemos mucho cuidado para no caer en las formas tópicas de teatro, y los «mitos» que se dirigen a los aspectos más profundos del chicano, buscando los lazos de unión que superen las diferencias causadas por nuestra situación de colonizados, esa inferioridad que produce amargura ante la vida. No hablamos de odio, sino de amor a los hermanos y a la justicia, que nos hace inaguantable la injusticia. Los Estados Unidos están llenos de odios hasta la raíz y su desaparición es necesaria. Nosotros no

(1) «Gabacho»: Nombre con el que se designa a los americanos anglosajones; los «gringos», por parte de los mejicanos.

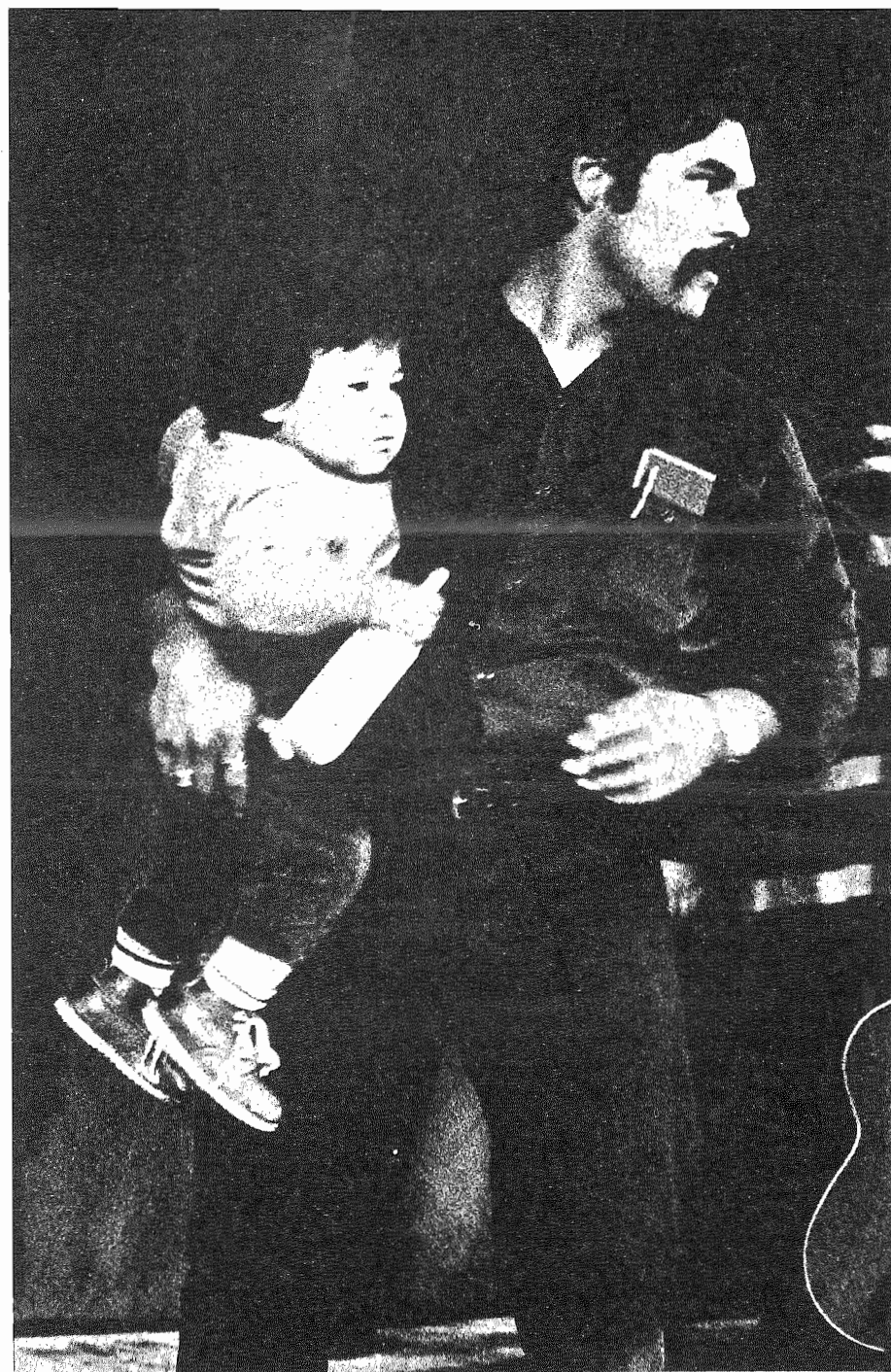
Luis Valdez, con su hijo.



Luis Valdez, director del Teatro Campesino.



La imagen erótica de la mujer blanca es despedazada en escena.



queremos quemar gente en la lucha, sino que la continúen. Tratamos de guardar los aspectos esenciales de nuestra cultura, que nos enseña a vivir, sin caer en el folclorismo inútil. Tenemos obras que tratan de las desigualdades en materia educativa, de la conquista de Méjico, de las humillaciones que recibe el chicano al pedir la asistencia pública, de la destrucción del individuo tanto por la droga del sistema de créditos como por la heroína, que causa un grave problema en nuestra comunidad; del problema familiar del joven enviado a la guerra, debido a la inconsciencia y la mala información que le impiden rebelarse contra esa injusticia; de los problemas de la vida cotidiana en los barrios.

UN CAMINO COLECTIVO

—¿Cómo montáis las obras?

—Casi todas han sido realizadas colectivamente, sin guiones, basándonos en improvisaciones, escribiendo luego los diálogos. Ahora mismo estamos trabajando en una obra de dos horas. Comenzó con discusiones entre nosotros, intentando desarrollar un análisis del movimiento chicano en el que planteáramos las necesidades y las soluciones, manejando conceptos políticos en términos sencillos. Utilizaremos la «carpa», forma típica del teatro popular

mejicano. La primera parte presenta los problemas del recién llegado, el «pelado». La segunda, del mejicano-americano. La tercera tratará del joven actuante, y la última, de la situación de la mujer, un problema agravado por el «machismo» mejicano. Después de las discusiones, yo escribí el guión y dirigí parte de la obra, mientras que las otras fueron dirigidas por otros compañeros. Buscamos el camino colectivo en nuestro arte, que es como el pueblo lo desarrolla, no a base de egoísmo. Al artista se le excusan muchos defectos, hasta la inmoralidad. El arte se debe compartir y no utilizarlo como un medio de adquirir dinero y poder. Regresamos a la concepción Tloteca, que consideraba al arte como una necesidad humana y una responsabilidad social.

Después de haber visto los cuatro «actos» que el Teatro Campesino ofreció en el gran anfiteatro de la Sorbona, bajo los escandalizados ojos de las estatuas de Richelieu y Descartes, iniciadas con la alegre música de la Banda Calavera y continuadas con una mezcla de realismo, deformación, mimo, cantinfleñas, ideas serias y temas polémicos que unos excelentes actores se encargaban de hacer llegar a un público muy diferente del que iban inicialmente dirigidas, uno puede interrogarse sobre la eficacia del teatro didáctico con elementos de valor de la categoría de este grupo chicano. ■

Texto y fotos: DEMETRIO ENRIQUE.

Uso del «mimo» en sus espectáculos.



BUENAVENTURA EN ESPAÑA

TEATRO POLITICO Y COLECTIVO

DEMETRIO ENRIQUE

«**I**NTENTAMOS elaborar un teatro 'nuestro', un teatro profundamente mestizo que, aunque no tenga la perfección estructural de las obras europeas o norteamericanas, registre la experiencia social-individual que estamos viviendo sin dejar de luchar por lograr la más alta calidad posible. Los resultados de estar trabajando con esta contradicción se están viendo en el hallazgo que vamos consiguiendo de unas formas de trabajo colectivo, que estamos lejos de saber manejar todavía, pero que ya se nos revelan como posibles y fecundas.» Quien dice esto es Enrique Buenaventura, una de las personalidades de mayor interés en el mundo del teatro latinoamericano, que acaba de realizar una visita a España para dar conferencias y celebrar varios cursos con grupos independientes de teatro.

La vinculación de Buenaventura al teatro es de varios órdenes. Por un lado es

autor (entre sus obras, casi todas piezas cortas fácilmente representables, se hallan: *La denuncia*, *La orgía*, *La maestra*, *Réquiem por el padre*, *Las Casas*, etc.); por otro es el director del grupo T.E.C. (Teatro Experimental de Cali); y últimamente trabaja en la formación de una federación de grupos de teatro latinoamericanos, que ya engloba un buen número de éstos. Su viaje a España significa el comienzo de una etapa de colaboración entre grupos de ambos lados del Atlántico, que puede resultar sumamente fructífera y sin duda influirá en el replanteamiento de las coordenadas del teatro independiente español.

Su situación como autor dramático es muy peculiar. Después de haber escrito algunas obras de forma y temática asentada en su realidad circundante, a medida que trabajaba los montajes con los miembros del T.E.C. fue alejándose de la postura estática

del «autor»-creador individual para incluirse dentro de una dinámica en la que el grupo se enfrenta al texto y lo utiliza como una herramienta de trabajo que potencia sus posibilidades, sin temor de producir unos montajes que difirieran del texto-propuesta original. A medida que desarrollaban estas experiencias fue surgiendo una forma de creación en la que el grupo y el autor intervenían al unísono, así como el montaje engendraba su propio texto. La formulación teórica de esta labor de investigación constituye su «Método de Creación Colectiva», de valiosas sugerencias prácticas.

La base del método se halla en potenciar la complejidad y riqueza interna de un texto, entendido como un esquema de conflicto con un cierto orden, que se divide en «situaciones» que son analizadas por separado y trabajadas mediante improvisaciones. Evitando la destrucción del texto y la simple adquisición de elementos plásticos o formales de las improvisaciones, se llega a un montaje en el que afloran espectacularmente las tensiones internas y conflictos que en la mayoría de las ocasiones son imperceptibles en el texto, y se aleja de la concepción previa que tenía el grupo de la obra. Esta especie de «autonomía» que proporciona la creación colectiva, asimilando aportaciones diversas que se influyen mutuamente, lleva a montajes vivos y abiertos.

Como director del T.E.C. (formado en 1955, que después de una etapa oficial, subvencionada, pasó a ser independiente y exigir a sus miembros trabajar en otra profesión para cubrir los gastos, alcanzando luego un *status* profesional con local propio y la colaboración de los sindicatos obreros) su labor se ha encaminado hacia el teatro-documento, recreando hechos históricos que aclarasen en el público los condicionamientos del presente. Para arrebatar el «conocimiento de la



(Foto Demetrio Enrique.)

historia» de las manos de la burguesía y sus intelectuales a sueldo, se propusieron la investigación colectiva acudiendo a los documentos de primera mano, dividiéndose en comisiones que profundizaran en distintos sectores, para estructurar luego el conjunto de datos y darle forma teatral. Un trabajo de tal índole requería la colaboración total de actores, escritores y director-coordinador, integrando arte y política a un nivel estético que sobrepasara la inmediatez panfletaria. Un claro exponente de este tipo de teatro lo constituye *La denuncia*, último montaje del T.E.C., estudio sobre la huelga de las bananeras de 1928 y la posterior masacre efectuada por el ejército, que constituyeron la primera aparición de la combatividad obrera en Colombia. Esta dramatización de la historia tiene bastantes puntos de contacto con la obra de Peter Weiss, y una diferencia esencial, al proceder de una creación colectiva efectuada por los miembros del grupo más conscientes de los problemas de representación y de sus capacidades. No hay duda de la función que puede cumplir una aproximación a la historia con vistas a la transformación de la sociedad en el turbulento continente sudamericano, preocupación fundamental y razón de ser de los grupos de teatro independiente.

En este sentido, para que la influencia de los grupos teatrales tenga el máximo de eficacia se ha configurado la federación de grupos. Iniciada en Colombia, donde el teatro es la forma de expresión artística más viva, como demuestran sus 2.200 grupos en funcionamiento y la celebración anual del Festival de Manizales, el de mayor repercusión y politización del continente, se ha extendido luego a muchos de los países latinoamericanos, incluyendo a los grupos chicanos que trabajan en el sur de Estados Unidos. Proyectado para coordinar actividades, aportar investigaciones y analizar mutuamente sus realizaciones, puede convertirse en una fuerza cultural de notable importancia.

Para finalizar este comentario a la estancia de Buenaventura entre nosotros, constataré la mínima atención que se le ha conferido en los medios de difusión nacionales. Lo que no es extraño sabiendo la alergia que se tiene aquí hacia los fenómenos culturales comprometidos socialmente.

D. E.

E. Buenaventura: Teatro para el cambio social

Acaba de venir a España, invitado por los grupos independientes de teatro, Enrique Buenaventura, autor y hombre de teatro colombiano dedicado desde hace tiempo a la búsqueda de la forma de expresión más útil para contribuir al cambio social imprescindi-



(Foto: D. Enrique)

Enrique Buenaventura.

conscientes de la incidencia social y política de su trabajo, integrándose en su contexto social, en sus necesidades y proyectos. A veces se producirán situaciones que pidan una acción primordialmente política (que a nivel teatral se podrán expresar mediante sketches directos, causi-panfletarios, o «teatro coyuntural»), aunque normalmente el arte cuestione a la ideología y las razones de tipo estético sean esenciales a la hora de montar una obra, barriendo con su dinámica interna a las ideas preconcebidas y las simples formulaciones que imponen al arte el papel de ilustrador de discursos políticos.

En esta lucha del artista ocupa un lugar preeminente la elaboración de una forma de transmitir los conocimientos artísticos sistematizada, científica incluso, y no la de tipo artesanal y secreto que se cierra en el reducido entorno directo del artista que la consigue y que no contribuye a incrementar la calidad de las experiencias colectivas ni facilitar su extensión. Entre los hombres de teatro formuladores de una teoría de la práctica artística destacan sobre todo Stanislavski (aunque su lenguaje para iniciados sea difícil de descifrar) y su continuador Grotowski. Pero ha surgido una corriente del teatro contemporáneo que tiende a convertir los espectáculos en expresión directa de las vivencias de un grupo de actores, cayendo en una forma ritual y proselitista. A esta especie de *creacionismo individualista* se opone en otros grupos la *visión sociologista* que contempla la práctica artística como un mero reflejo de la sociedad. Y entre estos dos polos nos estamos debatiendo desde hace años, destacando al margen la voz de Brecht, lamentablemente aislada.

El teatro ha sido siempre una práctica colectiva hasta que la mecánica de división de tareas impuesta por el capitalismo lo desvirtuó. Entramos en la reivindicación del trabajo colectivo, tanto a nivel de texto como de montaje, y las experiencias de Buenaventura y su grupo, el TEC de Cali, formuladas en su «Método». Este es una herramienta

ble en el continente sudamericano. A lo largo de un apretado mes realizó sesiones de trabajo con los miembros de numerosos grupos y recorrió varias ciudades en plan de conferenciante. Quizá sea esta visita suya la más profunda conexión habida hasta el presente entre representantes de las formas de hacer teatro marginal de Latinoamérica y España, y por eso merece destacarse. Y desear el incremento de este tipo de experiencias.

Haré un breve recorrido de los grandes temas expuestos por Buenaventura a sus oyentes españoles. Proveniente de una antigua colonia a la que se ha impuesto una cultura en exceso alejada de sus formas de vida anteriores (con la servicial colaboración de los intelectuales locales, preocupados por la problemática de las clases oprimidas), señalaba la tarea de asimilar y utilizar las técnicas comunicativas que aportaba esa misma cultura como medio liberador. Este nuevo uso de los técnicas de la dominación cultural plantea a los artistas la obligación de ser

TEATRO

que está formulando el grupo, y su historia es la de las obras que han montado. Su esquema podría ser: un trabajo de mesa en el que se analiza un texto de partida, sacando la «fábula» o esencia de ella, las fuerzas sociales en pugna y las causas particulares por las que luchan; luego se emprenden improvisaciones críticas y creadoras en las que la tarea del actor viene determinada por los «estímulos» con los que se enfrenta a cada escena; más adelante se descubre el plano latente u oculto del texto, dividiéndolo en situaciones y acciones, y, finalmente, se efectúa el montaje con las aportaciones de las improvisaciones y la visión pormenorizada de la obra.

Con la creciente participación colectiva se fue engendrando una *nueva estructura del grupo*. El actor (al improvisar) actuaba —respecto al texto— como lo hacía el autor respecto al material social en el que la obra se inscribía. El director perdía autoridad, pero ganaba en creatividad, al encargarse no sólo de la coordinación, sino también de la visión de la totalidad de la obra. Se evitaba la oposición entre «creadores» y ejecutivos o «intérpretes» más o menos pasivos. *El texto y el grupo formaban una contradicción creadora*. Mediante esta fórmula de creación o modificación colectiva de textos se fue constatando la importancia de que hubiese dramaturgos dentro del grupo que elaborasen las aportaciones del conjunto, siguiendo así la tradición de los «arregladores de textos» de los que Shakespeare y Brecht fueron ejemplo. Y para obtener el máximo de riqueza y complejidad de cada texto, una vez elaborado, el grupo se «distanciaba» de él, tratándolo como algo extraño.

La última obra montada por el TEC, *La denuncia*, constituye un ejemplo valioso del resultado de la creación colectiva por un lado y, por otro, del enfoque de la historia con una nueva visión.

Esta obra entra en la línea de teatro «documental» o «testimonio» que Weiss y el «Téâtre du Soleil» han planteado en Europa.

Con el fin de mostrar unos hechos trascendentes bajo un enfoque que los acerque a la problemática del presente, el grupo se internó en el análisis de documentos históricos de primera mano sobre la famosa «masacre de las bananeras» sucedida en 1928 y que parece tan lejana en Colombia como la llegada de Colón (este hecho que inicia el conflicto entre proletariado y terratenientes fue reflejado en los *Cien años de soledad*).

Divididos en comisiones que se ocupaban de diversos aspectos del suceso, en su génesis y condicionantes, el material obtenido pasó a una «comisión de dramaturgia» que se encargó de darle forma teatral. A partir de ese momento se procedía de acuerdo con la técnica expuesta en el «Método de creación colectiva», y el resultado ha sido una de las obras de mayor fuerza e intención crítica que se hayan montado recientemente.

Para dar una imagen completa de Buenaventura y lo que significa en el contexto actual sudamericano, no puedo pasar por alto su empeño de formar una Confederación de grupos de teatro de todo el continente, destinada a transmitir experiencias, ayudar a la formación técnica y defenderse mutuamente contra la represión y la censura. En esta unión existe un lugar destinado a los grupos españoles, que les podría resultar enormemente beneficiosa. Está luego su labor dramática de la que apenas se ha estrenado nada, a no ser *La orgía*, que montó el grupo «Tiempo», de Madrid. Y la evolución de su grupo, el «Teatro Experimental de Cali», que a lo largo de más de diez años se ha ganado un prestigio internacional, y que de estar subvencionado pasó a la independencia y trata ahora de profesionalizarse y colaborar con los sindicatos.

Espero que estos comentarios hayan servido para introducir la actividad teórica y teatral de E. Buenaventura, quien ha pasado un mes junto con la gente de teatro española.

D. ENRIQUE

Grand Magic Circus

Una revolución teatral

Al hablar de las nuevas formas teatrales en el presente año 1974, uno de los nombres que inevitablemente saldrá a la conversación es el del «*Grand Magic Circus*», grupo francés que goza de tal éxito de público y crítica que se ha colocado a una altura de «mito teatral» en un lugar parecido al que no hace mucho ocupaban el «*Living Theater*» y Jerzy Grotowski. Mediante una inquietud viajera que les ha llevado por cuatro continentes, incluyendo en sus mochilas tanto premios festivaleros como escándalos colectivos (el que produjeron en las calles de Teherán, al querer llevar el Festival de Teatro que allí se celebraba al pueblo iraní, les valió la expulsión del país), han conseguido esa notoriedad que España es uno de los pocos países europeos en no compartir.

A pesar de esta falta de contacto directo, el montaje que ha hecho «*Tábano*» de una de sus obras, en el que aplica muchas de las técnicas del «*Magic Circus*», sirve para que los espectadores españoles se acerquen al fenómeno y lo juzguen por sí mismos, salvando las distancias entre lo que era el espectáculo original y la «versión» (obligada por

sus limitaciones técnicas tanto como por la Censura) del «*Tábano*»¹.

La historia y la evolución del «*G. M. C.*» se pueden identificar con la de Jérôme Savary, su fundador-director-alma-y-portavoz. Este había sido ayudante de Víctor García en varios montajes, hasta que en 1966 inicia sus experimentaciones, en una línea de tipo «pánico» y circense, que poco a poco se va alejando del movimiento Pánico de Arrabal para centrarse en el circo, adaptando definitivamente el nombre «*Gran Circo Mágico*» en 1968, poco después del mayo francés. En el 73 fundan una productora de cine para financiarse sus proyectos cinematográficos. Son totalmente independientes en el aspecto financiero tanto como el ideológico, viviendo las veintitantas personas de la «troupe» de los ingresos en taquilla.

Sus principales montajes han sido los siguientes:

1970: *Zartan, el hermano malquerido de Tarzán*, desmitificación del colonizador blanco «inteligente y poderoso», y de la superioridad de la civilización occidental sobre la de los pueblos «salvajes». El racismo queda tan malparado que sólo se salva gracias a la ayuda del «7.º de Caballería», tan providencial como en las películas de Hollywood.

1972: *Los últimos días de soledad de Robin-*

1. Ver crítica en RESEÑA, núm. 76.

TEATRO

son *Crusoe*, autobiografía de un Robinson cínico y arrivista, tal como la cuenta el fiel Viernes, quien le ha suplantado.

- 1973: *Cenicienta o la lucha de clases*, la inútil espera del hada madrina que ayude a subir de categoría social, mientras todo el público baila en la fiesta del palacio real.
- 1974: *De Moisés a Mao, 5000 años de la historia de la humanidad* en la que la estupidez se impone una y otra vez como motor histórico, llegando así al punto en el que estamos.

Las características que distinguen al «G. M. C.» se hallan a diferentes niveles. No les gusta representar en salas «a la italiana», buscando los espacios abiertos (parques, gimnasios, iglesias) y las vías públicas. Siempre que desfilan por las calles con sus instrumentos musicales y sus animales tristes, les sigue una masa de niños, encantados de entrar en el juego (en una ocasión en Burdeos se juntaron más de 2.000 niños) y que disfrutan de los números que les montan.

Referente al texto, no se someten a ninguno. Sus obras son modificaciones de cuentos infantiles y de la Historia, pasados por el colador de su burla, pertenecientes al patrimonio cultural de sus espectadores. Savary elige ciertas ideas que se discuten entre todos, aportándose los elementos del montaje, que será dirigido por el mismo Savary. Las escenas se preparan sin basarlas en ningún texto concreto, sino en una línea argumental que permite las improvisaciones y los añadidos de acuerdo con la situación.

Esto repercute en que no haya ninguna representación idéntica a las anteriores. La estructura en «sketchs» independientes favorece tal forma de trabajo, y permite la frescura, informalidad y espontaneidad de las actuaciones, en las que los actores tienen que divertirse como condición previa para comunicarse con el público. Unos y otros han de «encontrarse a gusto».

En cuanto a los actores, poseen diversas

capacidades técnicas, sabiendo prácticamente «hacer de todo». Cantan, bailan, tocan un par de instrumentos, son acróbatas, se maquillan profusamente, hacen strip-tease, imitan a la compañía de Mack Sennet de aquella gloriosa época del cine mudo americano, y no se privan de ejecutar espectaculares números con pólvora, fulminantes y cohetes.

La pirotecnia es una de sus locuras. Y la gran atracción es el «escupe-fuegos», un chico de los que piden dinero a los paseantes por Montparnasse con el truco del fuego, que se integró al «G. M. C.» aportando su peligroso arte.

Y, como actitud vital, una total falta de respeto hacia los «valores oficiales», que, junto con su visión humorística y su amor a la música, el ruido, el color y lo macabro, consiguen crear una corriente de complicidad con el público que explica su éxito en todos los sectores sociales. Por otro lado, un cierto divismo semi-dictatorial de Savary, y el escapismo ante la problemática real que les rodea, son factores que empañan la aureola mítica del grupo, y que se deben tener en cuenta.

Finalmente, voy a reproducir algunas declaraciones de Savary que ilustran claramente la relación entre el «G. M. C.», la vida y la política.

—«Para nosotros, a la inversa del «Living» o de otros grupos en los que el contacto con el público se basa en la agresión o en el mensaje a transmitir, se trata de suprimir verdaderamente la barrera entre el espectador y el actor, que no se halla ni en el texto, ni en la arquitectura escénica ni en el lenguaje, sino en la relación humana.»²

—«El teatro es el último vestigio cultural donde existe una relación humana, una posibilidad de encuentro.»³

—«No hacemos participar al público. No tratamos de crear particularmente la fiesta, sino de hacer entender al público que tiene necesidad de la fiesta.»³

—«Zartan o Robinson son cuentos de ha-

2. «L'Art Vivant», núm. 26.

3. «Primer Acto», núm. 159-160.



das que no tienen nada de político, pero hay una acción política en el «G. M. C.» porque impulsamos a la gente a tomar consciencia de la necesidad que tienen de expresarse.»²

—«El público sale de ver al «G. M. C.» habiéndose liberado de algunos complejos, con ganas de hacer cosas... lo importante no es hacer teatro político, sino hacer políticamente el teatro.»³

—«Somos la expresión embrionaria de una necesidad; a los estudiantes revolucionarios que gritan «El 'Magic Circus' a la calle» yo les respondo: «no es el 'M. C.' quien debe

ir a la calle, sino la calle la que debe hacer su 'M. C.', haced las cosas vosotros mismos. Y lo han comprendido.»²

—«Queremos demostrar que el juego en la sociedad, que es para nosotros sinónimo de libertad, es prácticamente imposible, porque todo en la sociedad capitalista de hoy (también en la mayoría de las sociedades socialistas) está hecho para reprimir la libertad del juego, y orientar al hombre hacia un 'ocio dirigido'.»⁴

DEMETRIO ENRIQUE

4. De un programa del «G. M. C.».

“teatro negro” de bratislava

Esta es una compañía checa que ha venido a realizar una gira por diversas ciudades españolas, incluyéndose un par de semanas en Madrid. Su actuación nos da pie para una serie de consideraciones de índole más general.

La primero es la escasa o nula información que se proporciona al público sobre muchos de los espectáculos en cartelera. Al no estar especializados la mayoría de los locales en un género o línea determinada, pasando con una total alegría del vovedil a la obra histórica o al drama psicológico, esto repercute en el despiste de todo aquel que no esté muy enterado. Un caso como el que comento es muy característico. La publicidad en los periódicos destaca el «éxito obtenido en París» por la compañía, cuyo «negro» en el calificativo no se sabe si se deberá o no a estar formada por gente de color, y para colmo de confusiones actúa en el «Monumental», amplio local que últimamente ha albergado a los «Tábanos», Leonard Cohen, el Festival de Jazz y Antonio Gades. Ante la duda de lo que se encontrarán en caso de ir, seguro que mucha gente no se ha decidido.

La compañía resulta que pertenece al Teatro Estatal de Marionetas de Bratislava, siendo el «teatro negro» un género en el

que parte de los actores se hallan vestidos íntegramente de negro, con el fondo y las paredes también así, lo que permite manejar objetos reflectantes sin que el espectador los vea a ellos. Su nivel técnico es excelente, mezclándose un actor «vivo» con marionetas hechas con materiales diversos, como cuerdas, telas, gomas, etc. Una buena sincronización de movimiento y banda sonora. En cuanto a su temática era excesivamente simplona, basándola en los juegos que un viejo payaso le inventa a un bebé del que se hace amigo. Un espectáculo dirigido a

los niños, a quienes conseguía divertir. El título de la obra era *Momento musical*.

Ahora entramos en el mundo de los espectáculos infantiles, que tan poco extendido se halla en España, donde las pocas obras en cartel son de escasa calidad y más bien dirigidas a tontos que a niños.

Tampoco es de extrañar que si hay poco donde elegir para los adultos, en el caso de los niños sea casi preferible que se queden en casa viendo la inefable televisión.

Aquí entraría una última consideración. El «Teatro Negro» de Bratislava engloba

Momento musical.

Foto Demetrio.



44 empleados, entre los que hay 17 miembros del equipo de escena, contando numerosos graduados de los Departamentos de Marionetas de la Academia de Música y Arte Dramático de Praga y de la de Bratislava. Hacen falta subvenciones abundantes y buenos centros didácticos para conseguir resultados a un alto nivel, en un terreno de diversión pública que entra de lleno en lo cultural. Mimos, marionetas, títeres, son especialidades difíciles de aprender y que exigen ser subvencionadas para dedicarse a actuaciones gratuitas, y no sólo en las grandes ciudades. Sin una infraestructura firme es absurdo esperar espectáculos sobresalientes. Convendría no perder de vista esta verdad, evidente y, sin embargo, no concretizada aún en nuestro país.

DEMETRIO ENRIQUE

Revelación en la revolución

Más vale libro en mano que compañía representando en París: se ha editado, en España, un tomo fundamental para seguir la marcha del teatro contemporáneo: 1789-1793, *La ciudad revolucionaria es de este mundo* —“Cuadernos para el diálogo”—. Se trata del texto de las dos obras con las que el Théâtre du Soleil se ha convertido en el grupo-revelación, o mito, del momento.

El Théâtre du Soleil es una compañía de treinta y tantos miembros, que funciona en régimen de cooperativa obrera. Desde su fundación, en 1964, ha montado una obra por año, adquiriendo un enorme prestigio y muchas deudas debido a la lenta preparación de los espectáculos. Al serle concedido un edificio en París (la Cartoucherie) para su uso exclusivo y continuo, y una subvención estatal, han podido dedicarse últimamente a experimentar y trabajar sin agobios, basándose en la creación colectiva de los textos.

Después de una exhaustiva investigación histórica sobre la Revolución Francesa, en la que iban realizando



REVOLUCION FRANCESA Y SALTIMBANQUI.
(Foto: Demetrio Enrique.)

su propio aprendizaje político, montaron dos espectáculos formados por una sucesión de pequeñas escenas, compenetrados entre sí aunque elaborados de distinta manera. En “1789” una “troupe” de saltimbanquis cuenta en la feria cómo se han producido poco antes los sucesos que conmocionaron al país. “¡Señoras y caballeros, atención! Vamos a representarnos la huida del rey y la reina a

Varennés. ¡Música!" Y a partir de ahí van reconstruyendo hechos y personajes, mediante disfraces, mímica, marionetas y bailes. Mostrando cómo la burguesía utilizó el descontento popular para su propio beneficio.

El tono de "1793" es menos brillante, pero tiene más fuerza. Se trata de introducir al espectador en una asamblea de barrio parisiense, donde son los propios "sans-culottes" que han hecho la Revolución quienes reflejan los acontecimientos, discuten y deciden. ♦

EL "TEATRO DEL SOL"

Este verano ya hemos hablado desde nuestras páginas del grupo francés «Théâtre du Soleil»¹ con ocasión de la proyección en Madrid de una película que registraba la representación de su obra «1789». El grupo ha vuelto a ponerse de actualidad al haber estrenado en París una nueva obra («L'Age d'or») el pasado marzo, tras casi dos años de inactividad, durante los que se dedicaron a prepararla, y la publicación reciente de un libro, «1789-1793, la ciudad revolucionaria es de este mundo»², en el que se incluye amplia documentación sobre sus técnicas de trabajo, además de los textos íntegros de ambas obras.

El valor de las investigaciones y realizaciones del «Théâtre du Soleil» lo coloca a la vanguardia del teatro mundial del momento. Y ya que el espectador español no podrá verlo (a menos que se desplace a la «Cartoucherie de Vincennes» en donde trabaja) este libro viene a informar de primera mano.

El grupo está compuesto por una treintena de personas que se reparten todos los trabajos de producción y mantenimiento de los espectadores. «Era totalmente necesario formarse en equipo, decididos a trabajar juntos durante un período bastante largo y dispuestos a plegarse a una disciplina común.» Así se constituyeron en cooperativa, que repartía los ingresos entre todos, al mismo tiempo que se imponía un fuerte ritmo de entrenamiento. «Los actores seguían cursos de acrobacia, aprendían a colocar su voz, a cantar y, sobre todo, a improvisar.» Profesionalizados totalmente a partir de 1967 deciden crear colectivamente sus propias obras para que respondan a las ideas y preocupaciones inmediatas de los miembros del grupo. «El trabajo era de dos tipos: por una parte, una aproximación, bien personal, bien colectiva, al período histórico elegido: lecturas, cursos de historia, proyecciones en la cinemateca, búsquedas en bibliotecas, trabajo sobre documentos iconográficos; por otra parte, durante las horas de ensayo, improvisaciones de los actores sobre los temas retenidos: nos repartíamos en grupos intercambiables de cuatro o cinco. Al final de cada sesión del trabajo hemos presentado de diez a treinta improvisaciones, algunas de las cuales eran abandonadas inmediatamente; las demás constituían poco a poco la materia del espectáculo, aunque conservábamos la posibilidad de replantearnosla hasta el último momento. De este modo, dado que cada individuo intervenía en la construcción del espectáculo, la elaboración final le pertenecía, se convertía para él en el objetivo primordial.»

El papel que juega el director del grupo, Ariane Mnouchkine, es flexible y a un nivel autoritario. «El director impone poco, pero sugiere continuamente. Los actores y el director escénico discuten mucho entre ellos.» Una participación similar en la elaboración de los espectáculos se produce por parte de los escenógrafos, luminotécnicos, sastres y músicos. Todos intercambian sus ideas y colaboran en la realización material de los proyectos.

Respecto a los dos textos que vienen en el libro son los que han proporcionado al grupo gran parte de su categoría. El rigor con el que los han elaborado (incluyendo frases pronunciadas por los auténticos personajes) y la calidad técnica de los actores se han unido en la producción de dos espectáculos imaginativos, didácticos y festivos.

«1789» ofrece las causas y el desarrollo de la primera etapa de la Revolución Francesa a través de los relatos de una «troupe» de saltimbanquis: «Intentamos mostrar la Revolución representada todo el tiempo al nivel del pueblo, pero con una distancia crítica. Saltimbanquis, feriantes, pregoneros o agitadores muestran lo que sienten, lo que conocen, lo que les llega de los acontecimientos «históricos», de los personajes principales.» La rebelión popular termina con el dominio de la burguesía que decreta «el final de la revolución».

La continuación se ofrece en «1793», que narra los acontecimientos desde que se destituye al rey en 1792 hasta que se inicia la etapa del terror en 1793. En el intermedio, la utopía parece al alcance de la mano. «Aquí no somos actores que representan el papel de saltimbanquis que narran la Revolución, sino actores que representan el papel de miembros de una sección de un barrio parisino, de sansculottes que están haciendo la Revolución y se la narran unos y otros.» Aquí cada actor cuenta la historia de un único miembro de la sección, aunque intervenga en las narraciones que hacen los otros como acompañante. El tono es distinto al de 1789, pero el resultado es tanto o más eficaz.

Por último, mencionar la idea sobre el local escénico del grupo «1789» estaba pensado para ser representado en gimnasios. «1793» necesitaba sólo tres mesas que se podían instalar en cualquier fábrica. Los teatros convencionales no les interesan.

Obras representadas por el «Théâtre du Soleil»:

1964 (fundación): «Los pequeños burgueses», de Gorki, adaptación de Adamov.

1965: «Capitán Fracasse», de Ph. Leotard.

1966: «La cocina», de A. Wesker.

1967: «El sueño de una noche de verano», de Shakespeare.

1969: «Los clowns», creación colectiva.

1970: «1789», igual.

1972: «1793», igual.

1975: «L'Age d'or», igual.

DEMETRIO ENRIQUE

1. Ver RESEÑA núm. 78 de septiembre-octubre 1974.

2. Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, «Libros de Teatro», núm. 44.

tendencias del teatro en portugal

El teatro en Portugal está comenzando a cumplir una misión de divulgación político-cultural que lo sitúa entre las armas culturales de mayor eficacia. Cuando uno se aleja de la realidad española, con la concentración del teatro comercial en Madrid y Barcelona, las trabas al teatro crítico y los desorbitados éxitos de los vodeviles alienantes, y se encuentra con los proyectos y las esperanzas que en el vecino país rodean a la actividad teatral, le parece hallarse a una distancia mental y vital con rasgos de infinitud.

La diferencia entre lo que antes del «25 de Abril» se podía hacer allí y lo que ahora es factible se muestra palpablemente en la situación del grupo independiente «A Comuna», que elegiré como ejemplo por ser conocido del público español, al haber participado en el Festival del Alfíl el pasado octubre en Madrid, y ser comentada su actuación en nuestras páginas.

«A Comuna» soportó diversos problemas administrativos y económicos desde su fundación en 1972, pudiendo apenas subsistir los miembros del grupo con su trabajo. Aunque la calidad de sus montajes era excelente, los circuitos de explotación teatral no le permitían desenvolverse a su gusto. El hábil tratamiento con el que construyeron La Cena logró que los censores no la prohibieran. Esta obra estaba en programación en una cervecería medio destruida que les habían prestado cuando surgió el levantamiento del 25 de abril. Al desaparecer la censura con el régimen fascista, el grupo amplió ciertos pasajes de La Cena para incluir los nuevos hechos, a la vez que intensificó la carga crítica que en ella existía.

Al lanzar el Movimiento de las Fuerzas Armadas su programa de «Dinamización cultural» (contribuir al esclarecimiento político y la participación cultural de todos los habitantes del país, incluyendo aquellos que residiesen en zonas apartadas y pobres) se pidió la colaboración de la gente interesada en un teatro formativo, de raíces populares y que impulsase el proceso revolucionario. Fueron numerosos los grupos que respondieron a la llamada, entre los que estaban casi todos los del teatro independiente. El Ejército puso a su disposición el material y los vehículos necesarios para su transporte, a la vez que el Ministerio de Educación les otorgaba subvenciones para sus gastos.

A cada grupo se le señaló una zona geográfica para que trabajase en ella. Convocados los habitantes del lugar a reunirse en el local o plaza más amplio, sin tener que pagar la entrada, se les presenta la obra de teatro o de marionetas, la película o el concierto, que los artistas llevan. Al terminar la representación, sube al escenario un oficial del M. F. A. para dirigir el coloquio. De las opiniones sobre lo que han visto se

pasa a otras cuestiones más generales. Cuando hay grupos locales dedicados a alguna actividad artística se realizan ejercicios conjuntos.

Volviendo al «A Comuna», durante varios meses recorrieron la zona de «Tras-os-Montes» (en un equipo en el que también participó «La Cuadra» con su Quejío) con su Cena y con otro espectáculo hecho adrede para la campaña de «Dinamización». Se trata de una creación colectiva que cuenta la evolución de la explotación capitalista y la lucha de clases a lo largo de la historia portuguesa. El lenguaje es muy directo y escueto, acentuando el nivel político con una finalidad claramente didáctica. Los burgueses y sus aliados (Policía, Iglesia, Fascistas) de una parte, el pueblo oprimido de la otra. La obra se llama Erase una vez y tiene la estructura de una fábula moralizadora.

Para criticar esta obra habría que referirse al atraso de la mayoría del pueblo portugués (el analfabetismo alcanza una tasa del 30 por 100); de las aldeas en donde nunca han visto teatro ni cine, y que todavía no poseen televisor; de las urgencias de una situación en la que las fuerzas reaccionarias comienzan a agruparse para dar la batalla, aprovechándose de los miedos y supersticiones populares; de la primacía que lo político posee en todos los órdenes de la vida portuguesa del momento. Toda estética que no ayude al avance social, en estas circunstancias, no tiene demasiada razón de ser. El peligro de panfletismo burdo y de paternalismo auto-suficiente ronda cerca con su dirigismo esterilizante.

Los miembros de «A Comuna» ocupan un caserón abandonado situado al norte de

Lisboa. Allí, piensan desarrollar actividades de creación con niños, laboratorio teatral, seminarios, reunir a los jóvenes del barrio...

Cuentan con un salón para las representaciones y otro para los ensayos. Y sitio para guardar el material y dormir cuando haga falta. El propietario es la Cámara de Comercio de Lisboa, que por ahora les ha aprobado su proyecto. Allí han celebrado el 1 de mayo pasado su Fiesta de Aniversario (3 años cumplidos) invitando al público a un «happening» de confraternización. Y pronto saldrán invitados a una gira por Sudamérica, para actuar en varios Festivales.

Creo que este ejemplo de «A Comuna» es bastante ilustrativo. Portugal tiende a la descentralización de las actividades culturales; la subvención a los grupos que tienen algo que decir; la creación de una red de organismos culturales que abarque todo el país, promocionando la participación de los propios habitantes de los pueblos. Y todo ello como prolongación de la primera medida de transformación: supresión absoluta de la censura.

Actualmente está en período de discusión pública un proyecto de «Ley del Teatro» que ha de regular todo este sector. Calificado como «servicio público», el teatro se considera que ha de estar en la vanguardia de la mentalidad colectiva. Es posible que se adopte la nacionalización del teatro, pedida por muchos sectores de la profesión.

No veo necesario deducir conclusiones ni, por patentes, reproducir nostalgias.

DEMETRIO ENRIQUE

Foto Demetrio.

«A Comuna» en «Erase una vez».



TEATRO

De Hart, la voz

En 1970 y 1971 Roy Hart participó en los Festivales de Teatro de San Sebastián y de Madrid; en 1973 soltó sus pedagógicos gritos en el Instituto del Teatro de Barcelona; ahora, cuando viajaba en coche rumbo a España, junto con su mujer y una actriz de su grupo, pasó a engrosar la ancha nómina de los muertos en carretera.

Investigador de los sonidos humanos, músico, actor, psicólogo, Roy Hart ocupaba, desde 1968, una posición destacada en el teatro de vanguardia.

La labor desarrollada por el Roy Hart Theatre ("grupo de actores-cantantes no profesionales dedicados al estudio y liberación de la voz", como ellos mismos se definen) es muy sugerente y ha sido centro de amplias polémicas. ¿Formalismo o hallazgos revolucionarios. misticismo o liberación interna, arte decadente o psicoanálisis aplicado al arte?

Para Roy Hart, la voz no era sólo un producto físico de la laringe, sino la expresión de todo un sistema corporal. La educación recibida en esta sociedad, que impide actuar libre y espontáneamente, también ha separado la realidad del cerebro de la de la garganta. Como organismo vivo (igual que en tanto individuo social) se sufre una división que puede convertir en opuestas a dos partes de un mismo ser, como lo demuestra la esquizofrenia.

Un ser reprimido por su sociedad reconstituye en sí mismo la represión, sometiendo sus instintos a la tiranía del control cerebral y su órgano ejecutor, la garganta. Así surgen la palabra y el lenguaje domesticados, anti-naturales; los músculos agarrotados por la angustia y el miedo; el desaprovechamiento de las posibilidades de los sentidos y órganos.

Con sus ejercicios prácticos, libe-

rando las posibilidades expresivas de la voz y recorriendo todos sus tonos, Roy Hart se aproximaba a la "voz objetiva", el sonido libre, la fuerza orgánica. Esta voz sería el punto de unión entre la cabeza y el cuerpo, entre el sufrimiento y el sueño.

Para efectuar sus investigaciones eligió el teatro; aglutinó un grupo de gente que vivía en forma comunitaria. Después de pasar varios años en Londres, el grupo ahorro dinero para alquilar, por un par de años, un castillo cerca de Avignon, en donde reside ahora. Allí simultanean los trabajos de reparación del edificio con los en-

sayos teatrales; las clases de canto con las giras de exhibición. Y casi todas las tardes celebran sus "reuniones" de convivencia, en las que Roy Hart representaba el papel de *guru* paternal.

Simple herramienta técnica para actores, método psicoterapéutico o vía de acceso a las motivaciones y comportamientos colectivos, la aportación de Roy Hart queda ahí. Y el recuerdo imborrable de las actuaciones de su grupo, que removían las sensaciones del espectador debido a la verdad y tensión interna que despedía el escenario. ♦



GRUPO HART: LA VOZ DE SU AMO.

La dinamizaçao portuguesa

La cultura portuguesa está también en proceso de cambio. Las "campanas de dinamización cultural" se extienden por todo el país, movilizándose a un gran número de artistas y soldados que tratan de educar y distraer. Esta ha sido una de las acciones de largo alcance más espectaculares producidas por la nueva Administración.

El principio de las "campanas" consiste en llevar teatro, música, canción, cine y montajes audiovisuales a los pueblos y barrios que se habían quedado marginados de los circuitos de difusión cultural. Se utiliza cualquier tipo de local amplio o, en el caso de que no los haya, se actúa en la plaza mayor. La entrada es gratuita.

El mecanismo suele ser el mismo para las distintas actuaciones. Demétrio Enrique, de CAMBIO16, asistió a una representación del grupo de teatro A Comuna (que visitó Madrid el pasado mes de octubre).

Un camión del Ejército, conducido por soldados, transporta el material y ayuda a montarlo en el local. Al llegar el público (compuesto mayoritariamente por niños, amas de casa y obreros), los actores caldean el ambiente con canciones sudamericanas y portuguesas.

Representación y discusión

El texto, llamado "Erase una vez", es una fábula política que cuenta el origen y desarrollo de la explotación capitalista, introduciendo elementos específicos de la historia portuguesa. Fue creado colectivamente por los miembros del grupo pensando en el

público (desconectado con la cultura y la política durante años), al que se iban a dirigir en sus giras. Muy directo y redundante, a veces se expresaba mediante discursos poco teatrales. La atención y el silencio del público era absoluta. Al terminar, los actores se quitaron el maquillaje sobre el mismo escenario y comenzaron un coloquio. Después de pedir opiniones sobre lo que acaban de ver, se pasó a discutir el significado de algunos símbolos o escenas, y los modelos en los que se basaban los esquemáticos personajes.

Las referencias políticas generales (el imperialismo, el falso patriotismo que alimentaba la guerra colonial, la desigualdad) y las inmediatas (los politiqueros, los militares contrarrevolucionarios) eran compartidas y aceptadas. Las referencias religiosas encontraban una reticencia a la discusión pública. A veces se partía de una escena concreta para hablar de una



O POVO REUNIDO...



... BUEN NACIONALIZADOR SERA

huelga o una lucha popular local en la que algunos de los presentes habían participado.

Estas connotaciones o sugerencias eran favorecidas por el actor que moderaba el debate. Muy pocos se salieron del local antes de que terminase el acto.

Aunque en esta ocasión hayan sido los propios artistas los que discutieron la obra, normalmente hay un miembro del MFA (Movimiento de las Fuerzas Armadas) que lleva el coloquio, dirigiéndolo hacia explicaciones políticas sobre problemas de interés colectivo. Pero no suelen ser politizados todos los espectáculos. Hay conciertos, mimo, marionetas y películas que se llevan por su capacidad de entretener y no de convencer. Incluso no se exige militancia política a los artistas que participan en las "campanas".

Nueva ley

Otro aspecto de esta renovación es el de la Ley de Teatro. A fines de abril se publicó el proyecto de esta ley, para que se sometiese a discusión pública hasta el 15 de mayo y pasar luego a redacción definitiva. Se parte de que "el teatro tiene que ser expresión de la realidad socioeconómica de un pueblo y agente de su transformación. Como tal, es un servicio público, que implica la desaparición de todas las formas de censura, de monopolio, de dirigismo estético o de ideología antidemocrática".

Entre las propuestas contenidas en el proyecto se hallan "la descentralización que lo lleve a espacios geográficos, económicos y sociales a los que no accedía"; otras: "crear un Instituto Portugués de Teatro, cuyo órgano directivo (el Consejo del Teatro) trace, de acuerdo con las posibilidades financieras, las líneas generales de toda la actividad teatral"; "formar compañías nacionales y municipales, centros dramáticos, grupos infantiles y juveniles" y "apoyar a las compañías profesionales privadas que se consideren de utilidad pública".

Durante las discusiones, un sector de profesionales del teatro ha pedido la nacionalización de las salas de teatro, como medida complementaria a la ley, lo que significaría nacionalizar todas las actividades teatrales. Otro sector apoya la "socialización" pero a la "nacionalización", porque dicen que sería un límite a la libertad de expresión. Es el problema del "dirigismo estatal" el que se ha planteado y la discusión sigue abierta. ♦

De noche y Lisboa

A los siete años fue la vencida. Al estrenar ahora en Lisboa *La noche de los asesinos* (invitada por el teatro Alfíl, de Madrid, pero vetada por la Administración), Angel Facio se ha desquitado de aquella zancadilla que le pusieron mientras era miembro y director escénico de Los Goliardos, en 1968, cuando diversas dificultades administrativas impidieron al grupo exhibir la obra en España. Largos meses de ensayos no pudieron dar de sí más que una representación en el Festival de Parma del mismo año.

Esta vez las circunstancias han sido muy distintas. Tres alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Lisboa, al terminar sus estudios decidieron formar un grupo (*Os Cómicos*) y solicitar una subvención estatal, que les fue concedida. Con un magnífico local y abundantes medios materiales a su disposición, aunque no excesiva técnica interpretativa, llamaron a Facio para que les dirigiera.

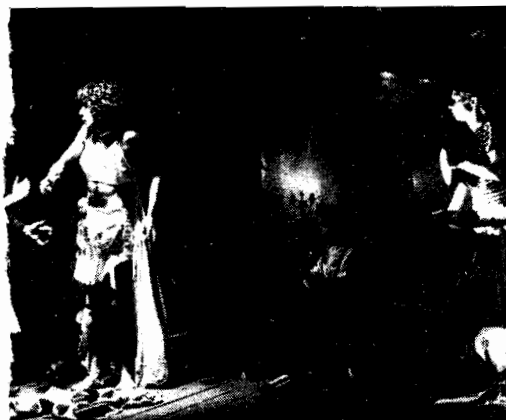
La noche de los asesinos, del cubano José Triana, tras recibir el premio de teatro *Casa de las Américas* y ser representada en numerosos países en 1966, se convirtió en paradigma del nuevo teatro cubano.

La acción transcurre íntegramente en el desván de la casa de una familia pequeño-burguesa. Los tres hijos (dos mujeres y un hombre) se reúnen para liberar el odio y la agresividad contenidas contra sus padres mediante un ficticio ceremonial, en el que se intercambian los papeles de todos los miembros de la familia y amistades, hasta desnudar la falsedad de sus relaciones y llegar hasta su podredumbre interior. El momento cumbre, ansiado y temido, será la matanza de los padres, una y mil veces postergada tras la decisión de realizarla.

Con situaciones reiterativas, carga-

zan a los padres y sobre los cuales clavarán agujas) entre el abigarrado decorado, contribuye a la irrealidad de las acciones.

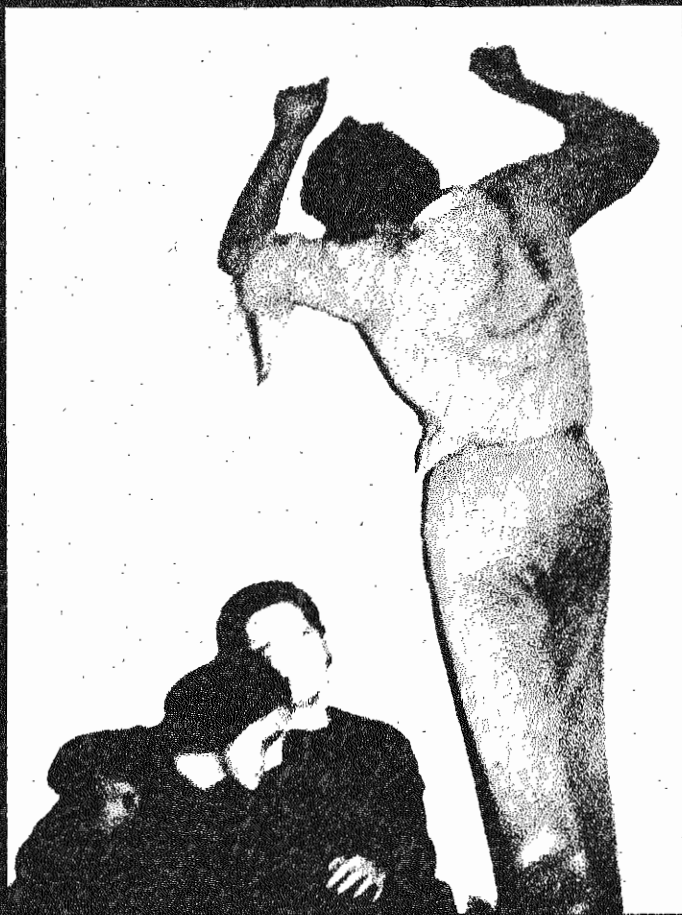
Viejo conocido de los portugueses, por su versión de *La casa de Bernarda Alba*, con un grupo de Oporto (montaje que tampoco se pudo presentar en España, aunque en esta ocasión la prohibición viniese de los herederos del autor), Facio explica a CAMBIO16 que el posible interés que puede tener la obra de Triana en el Portugal actual está en su "crítica feroz a la institución familiar". ♦



¡QUE NOCHE FAMILIAR!

TEATRO LIBRIJANO

GRAN TRIUNFO DE UN MODESTO GRUPO DE ESTUDIANTES Y CAMPEÑINOS



Un teatro
en el que, el actor
es pueblo
y todo el pueblo
puede ser actor.

D

ENTRO del marco del II Festival Internacional de Teatro de Madrid ha surgido un fenómeno que se puede considerar increíble.

Acudiendo compañías profesionales de prestigio que presentan montajes esmerados, grandes actores y técnicos experimentados, sin embargo, el grupo que más expectación ha levantado, y el que ha conseguido el éxito de público más aplastante, ha sido un modesto grupo aficionado español, de un pueblo sevillano enclavado junto a la desembocadura del Guadalquivir: Lebrija. No se debe hablar de falso «nacionalismo» en alabar a un grupo español, sino de la merecida constatación por parte de las autoridades teatrales de la labor del Teatro Lebrijano, reconocida a nivel internacional desde bastante tiempo, a raíz de su proclamación como uno de los mejores grupos asistentes al último Festival Mundial de Teatro de Nancy (Francia) y las invitaciones de muchos países que han querido verlos por sí mismos. El triunfo en España ha llegado después del triunfo mundial.

¿Cómo ha sido posible que de un pueblo de menos de 20.000 habitantes, sin ninguna tradición teatral, surgiera un grupo de tanta calidad como el Teatro Lebrijano?

Algunos de los miembros del grupo nos cuentan su historia.

La única importancia histórica de Lebrija fue la de ser uno de los centros de agitación campesina andaluza a fines del siglo pasado. La vida allí siempre ha sido y es muy dura. Más del 80 por ciento de la tierra pertenece a cinco grandes y veinte medianos propietarios. El 20 por 100 restante está repartida entre 900 familias. La mayor parte de los habitantes (3.000 familias) son

peones agrícolas. En enero de 1971 había casi mil quinientas personas en paro forzoso. Dos fábricas, una de mármoles y la otra de insecticidas, que pagan el salario mínimo. Varios talleres.

Consecuencias inevitables de tal situación son la emigración (unas 1.500 personas, en su mayoría jóvenes), la escasa cultura (casi un 20 por 100 de analfabetos, los niños tienen que trabajar para sus familias desde muy pronto) y la desilusión.

Describir Lebrija es como describir cualquier pueblo andaluz.

Los condicionantes socioeconómicos son idénticos, las consecuencias son igualmente desgarradoras. Decir Lebrija es decir uno cualquiera entre miles de pueblos.

Lo que no sucede en esos miles de pueblos, sucedió en Lebrija.

En 1966 se reúnen varios jóvenes, estudiantes y trabajadores, la mayoría de los cuales nunca había asistido a una representación teatral, y deciden fundar un grupo de teatro aficionado por su propia cuenta, abonando una pequeña cantidad mensual para ayudar a cubrir los gastos y reclamando la ayuda desinteresada de los vecinos. Pero, ¿no sería un lujo hacer teatro en un pueblo que no lo conocía? ¿Qué tipo de teatro convenía hacer?

La naturaleza del público lo aclararía. Era un público en su inmensa mayoría compuesto por obreros agrícolas. Dos criterios se impusieron a la hora de seleccionar las obras:

- 1) Que fuesen entendidas por todos los asistentes.
- 2) Que tuviesen que ver con los problemas del público.



Chicos y chicas del pueblo nos muestran cómo son... y cuáles son sus problemas.



El Teatro Lebrijano es un grito de protesta.



«Oratorio» es una ceremonia bañada por el sufrimiento... y en la que el pueblo es oprimido por dioses y guerreros.

TEATRO LEBRIJANO

Sobre el segundo punto nos hablan de una obra representada en el pueblo, «Los sedientos», en una época de escasez de agua, y que fue uno de los factores que presionaron para que las autoridades remediasen el problema.

El grupo busca estar fijado en la realidad que les rodea, tratan de comprenderla entre ellos mismos y luego hallar el modo de ofrecer su interpretación al público, que también padece en la misma realidad. Tratan de expresar colectivamente problemas que afectan a la colectividad, y en este sentido se podría hablar de teatro político a semejanza de las tendencias más avanzadas del teatro independiente actual, aunque sería falso entenderlo como un medio de acción política; ése no es el cometido del teatro. La actividad puramente política ofrece otros cauces de actuación.

En su corta vida el grupo ha realizado 14 montajes y ha recorrido toda su provincia, representando en las calles y plazas de los pueblos, desde una plataforma, sin ningún accesorio, ante el público que traía sus sillas para ver por primera vez el teatro, y que luego aportaban lo que pudiesen para ayudar al grupo. Las audiencias se electrizaraban con muchas de las obras, y reconocían en los problemas que se les presentaban los mismos que a ellos aquejaban. La comunicación con ellos no resultaba difícil, la compenetración surgía arrolladora, los vecinos cooperaban en lo que podían y durante varios días se comentaba y discutía lo que se vio en la actuación.

Con gran entusiasmo y actividad fueron aumentando el nivel de sus espectáculos, partiendo desde cero como lo habían hecho, hasta que varias circunstancias concurren en la puesta en escena de la obra que los lanzaría ante los ojos atónitos de los críticos y espectadores de varios Festivales Internacionales: «Oratorio», basada en un texto de Alfonso Jiménez y recreada de modo colectivo por los miembros del grupo, que reflejaban en ella sus sentimientos.

Dividida en tres partes: «Caín y Abel», Antígona y el Viento de los Vencidos», la obra integra una

La guitarra
y el flamenco se unen
a la acción teatral.



problemática universal del ser humano en general, con otra particular del campesino andaluz, que se expresan por medio de unas escenas de un realismo llevado al límite, en las que los golpes y los latigazos se dan y se reciben de verdad, en las que no es raro que alguno de los actores se produzca daño; un realismo que golpea al espectador y conmueve fibras sensibles en su interior. Si añadimos a ello el tono ceremonial, de tragedia litúrgica, con sus efectos dramáticos en su sencillez, como iluminación de velas, objetos de uso corriente, paredes rugosas, rostros sudorosos cubiertos de polvo, y la peculiar aportación dada por el origen andaluz de sus protagonistas, y que consiste en el tono lamentativo del canto flamenco, un flamenco sincero, desgarrador, salido todo directamente del alma oprimida de un pueblo, un flamenco que se une completamente al modo realista de desarrollarse la obra y que encuentra en ella una prolongación de su fuerza interna.

«Oratorio» es, sin duda, una de las mejores obras puestas en escena por un grupo de teatro español. Cuando se considera que sus creadores poseen escaso conocimiento de técnica teatral y que sus actores son personas que trabajan o estudian sin tomar el teatro como una profesión remunerada, parece increíble que haya sucedido, aunque luego encontremos algunas explicaciones en la enorme voluntad y ánimo del grupo, en el hallazgo de la forma expresiva que reunía muchas de las características de ellos, y que interesa al público de cualquier nacionalidad y le consigue comunicar unas ideas y unos sentimientos. Cualquier persona podría intervenir después de unos pocos ensayos, y al mismo tiempo, pocos actores profesionales se atreverían a representarla. Ahí está la clave de «Oratorio».

El Teatro Lebriano representa un fenómeno inesperado del que se pueden obtener muchas consecuencias con vistas a una mayor participación del pueblo español en una cultura que sea realmente popular, de la que el teatro es uno de los soportes esenciales. Un teatro que sea popular por radicar en el pueblo, y no solamente por dirigirse «al» pueblo. ■ DEMETRIO ENRIQUE.

«Antígona murió
porque la dejaron sola».

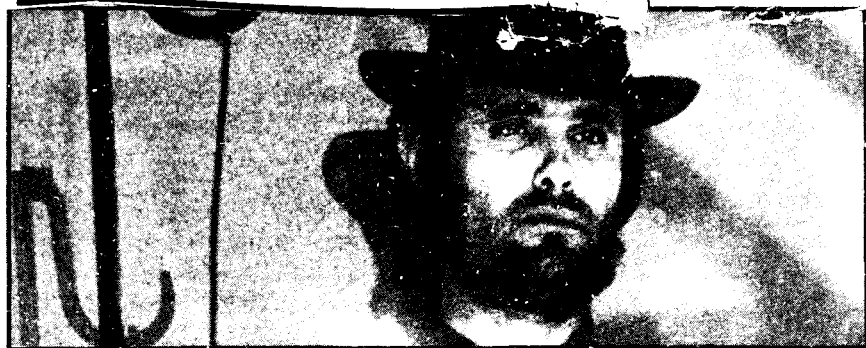
«Ustedes son como Caín
porque han matado a su hermano».





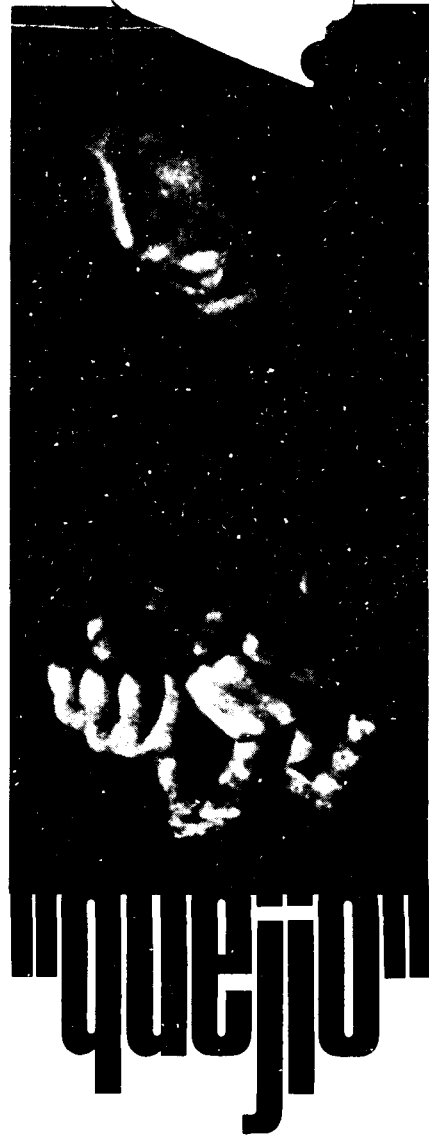
"quejío"

**Desmitificador
del flamenco
comercial - (Pág. 9)**



Una gran distancia separa al
tablao, de la mina; a la castañuela, de
la recogida de aceituna.

Un cante que surge de lo más profundo
del pueblo andaluz.



- Fenómeno
arraigado
en el
pueblo

TEATRO

- Desmitifi-
cación
del
flamenco
comercial



Si el año 1972 está ocupando una plaza prominente en la trayectoria del teatro español, se debe a la "yerma" García-Espert y a ese estremecedor espectáculo llamado "Quejío", únicas obras realizadas en nuestro país que hayan conseguido la atención y el éxito a nivel internacional, provocando el asombro estupefacto de una crítica que no pensaba que en España se ofrecieran obras tan sugerentes. Evitando el enorme foso que separa estas dos obras entre sí y que responde a la diferencia que puede existir entre el teatro comercial de calidad e imaginación y la fuerza de un espectáculo dramático basado en el flamenco "originario", se puede unir las si consideramos la excelente acogida que van obteniendo en los diferentes Festivales Internacionales en los que participan.

LA ESPONTANEIDAD, CLAVE DEL ÉXITO

Después de su magnífica temporada madrileña, el "Quejío" fue invitado a los Festivales de París, Nancy, Roma, Florencia, Avignon y Belgrado; y a una gira por Francia y Suiza, que se prorrogará el próximo año. Por si fuese discutible la opinión que su particular visión del flamenco ha obtenido entre públicos desconocedores de otras versiones que no fuesen la almibarada de lentejuelas-peineta-y-olé, típica desvir-

tuación que se ofrece en los tablaos indígenas y emigrados, podemos confiar en la dada por la "cátedra" del flamenco, en las actuaciones de Sevilla y Cádiz: aprobación entusiástica. En estos momentos, en Barcelona marcha entre los espectáculos más taquilleros.

Al enjuiciar esta avalancha de éxitos sobre una obra de presupuesto ridículo, sin apenas decorado ni accesorios, sin actores conocidos y ni tan siquiera profesionales, basada en textos propios y en instituciones originales, nos encontramos con un fenómeno de

características muy especiales que exigen un análisis en profundidad.

La obra presenta una atmósfera, creada por elementos tan simples y usuales en la vida cotidiana andaluza como las candelas, el olor de la lucema, los aperos de labranza, el botijo y en la que se insertan unas personas que reconocen tal situación como una de las que ellos han vivido y expresan ante el espectador las mismas emociones y actitudes que sintieron ante las dificultades que les impedían la salida de esa cueva pobre y oscura en la que alegóricamente se encontraban.

La única posibilidad de que marche una representación basada en actores sin preparación técnica es que se entreguen totalmente, síquica y físicamente, doloridos por los objetos que los oprimen y agotados por los esfuerzos que se ven obligados a realizar. El clima de tinieblas, sudor y derrota, influye en el ritmo lento, cuasi-ceremonial, ejecución de una liturgia de gestos y respiraciones, arrastrado por los momentos de tensión y lucha que desembocan en pausas necesarias. El dolor de la flauta,

la ayuda o la repulsa completa ante algo que lo acusa.

Los cantos expresan situaciones referidas tanto a la cruel salida emigratoria (*"salí de mi tierra/ me fui con dolor/ si hay quien reparta justicia/ de mí se ha olvidao"*) o la resignación pasiva (*"qué más da muerto que vivo / si te tienes que callar"*) como a la esperanza interior (*"campanita que no suena / algún día sonará"*) o al combate entablado (*"caenitas que tienen mis manos / caenas que quiero arrancar"*). Resulta destacable la comprensión de las situaciones por parte de públicos desconocedores del castellano y que tan sólo por las imágenes, movimientos y maneras de cantar llegan a una asimilación del sentido de lo que ante ellos se presenta.

En esta desmitificación que "Quejío" realiza del flamenco comercial, traición y venta de la forma de expresión peculiar a un grupo social, para investigar en las raíces orgánicas del flamenco real, el que surge de una necesidad vital y configura la liberación posible, creemos que se encuentra su mayor acierto.



El impulso liberatorio puede venir
por el cante...



...o por el baile desatado.

el rasqueo de la guitarra, el baile desatado y los cantos sinceros surgen con impulsos espontáneos de los hombres y las circunstancias que los originan, con una carga comunicativa de protesta y combatividad, como correspondió al flamenco inicial surgido en la comunidad gitana y propagado a los "payos" o andaluces sometidos por las mismas cadenas y ansiando la misma liberación. De expresión particular del pueblo gitano pasó a serlo del pueblo andaluz en su conjunto, y en él se hallaban las razones del lamento vital que constituye el flamenco.

LA EMIGRACION, DRAMA HECHO CANTE

El desarrollo de la acción es simple, naciendo con el avance de cadenas sobre la escena oscura para ir adquiriendo la claridad del esfuerzo de unos hombres enfrentados contra un destino fatalista ante el que no caben concesiones, sometidos a una lucha desesperada por arrastrar ese enorme bidón lleno de piedras reales, y de muchos conceptos abstractos, que les ata impidiéndoles todo escape posible. O logran mover la pesada estructura, o las cuerdas se convertirán en prolongación indeseable de su cuerpo. El dilema ha sido planteado y repetido cientos de veces pero en pocas ha tenido la fuerza que adquiere en "Quejío", golpeando ininterrumpidamente a un espectador que es cómplice del verdugo y compañero de la víctima al mismo tiempo, y que siente sobre sus propias espaldas el peso que cargan los actores de la obra, llegando a provocar la participación en

EL FLAMENCO, MEDIO VITAL DE EXPRESION

Un precedente a este enfoque lo tenemos en la obra "Oratorio", del Teatro Estudio Lebrijano, en la que ya se introducía el flamenco como un elemento vital que exigía el desarrollo de la obra, integrada a ella hasta formar un solo conjunto. Alfonso Jiménez (autor del texto) y Salvador Távora (cantaor) partieron de ahí para preparar su estudio dramático sobre cantos y bailes de Andalucía, estructurándolos y encarnándolos de una forma que podríamos calificar de "grotowskiana" sobre unos intérpretes que llegaban a esta técnica por el corto camino proveniente de sus experiencias sufridas que se harían revivir sobre escena.

La importancia esencial de esta obra se halla en su intento de unión de cante y teatro, de recuerdos y vivencias, de sufrimiento y voluntad. Es un hecho nuevo dentro de la concepción del espectáculo, aunque posea sólidas y antiguas raíces semi-olvidadas, ofreciendo una vía de expresión inexplorada con unas posibilidades comunicativas sorprendentes. Hasta ahora su público han sido gente de ciudad y de Festivales; esperemos que pueda llegar hasta el destinatario lógico de la obra, los hombres y mujeres de Andalucía, que crearon y son depositarios de ese medio de expresión crítico que es el flamenco. Entonces es cuando realmente "Quejío" podrá influir, aunque no se deba despreciar la influencia que ejercerá sobre los asistentes a unos Festivales Internacionales, en los que ha consagrado al teatro experimental español.

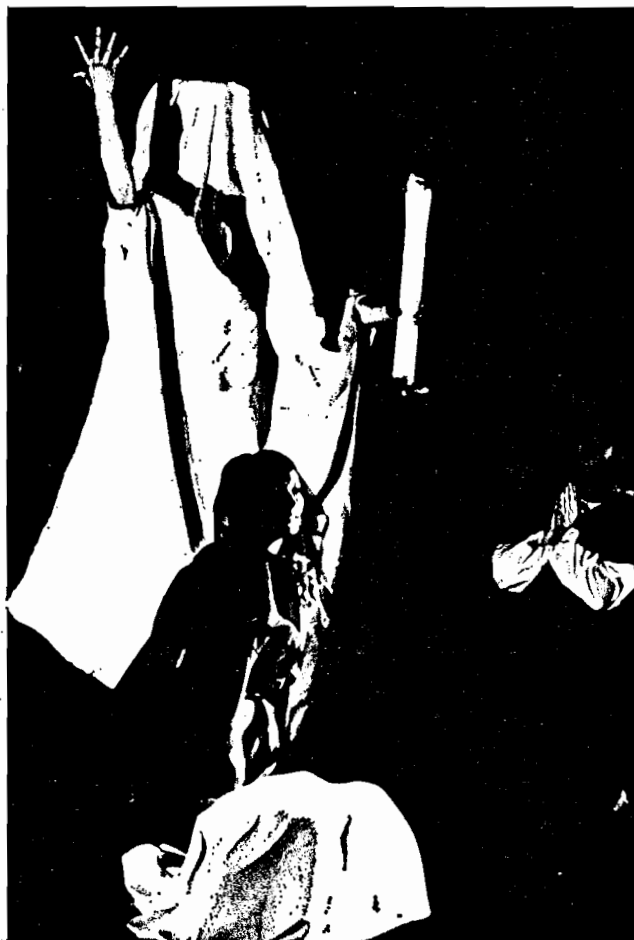
Texto y Fotos: Enrique MARTIN

La Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación

Miguel Romero Esteo

La Piedad

Fernando Herrero



Acaba de realizarse en Madrid un intento de ciclo dedicado a ese nuevo teatro español, tan pocas veces representado en escenarios comerciales. El proyecto consistía en utilizar el teatro Goya durante los lunes, día de descanso de la compañía que representa desde el verano pasado un taquillero producto de José María Belido. Debido a los imponderables habituales (censura, denegación de permisos, trabas administrativas) el interesante proyecto quedó reducido a la presentación en Madrid de dos polémicas obras participantes en el pasado Festival de Sitges: *La Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, por el grupo "Ditirambo", de Madrid, y *La Piedad*, del "Corral de Comedias", de Valladolid. Una vez más ha fracasado la posibilidad de sacar de las tinieblas de la marginación comercial a toda esa corriente de renovación teatral que penosamente surge. Y mientras se le reduzca a los minoritarios Colegios Mayores y las sesiones únicas de la Cámara y Ensayo, persistirá su inoperancia y falta de contacto con el gran público. La situación no es nueva y, sin embargo, no se puede evitar hablar de ella. Pasemos a analizar el par de obras presentadas.

"Venía yo del mundo de la mística y de la música; insertarme de golpe en mitad del universo de las cocinas me resultaba punto menos que increíble... Eran un mundo cerrado..., desamparadamente sicópata." Estas declaraciones corresponden a Miguel Romero Esteo, autor desconocido hasta ahora, que nos ha desconcertado con su insólita *Paraphernalia* de largo título. El universo de Romero Esteo es caótico, instintiva y voluntariamente a la vez, derbordando la actitud receptiva habitual del espectador cerebral de obras difíciles (diferentes a la pasiva-ingurgitante de ese otro

"La paraphernalia".



"La piedad".

tipo de espectador apático de comedias y salchichas teatrales). Esta obra lo sumergía a uno en una atmósfera hipersensible en la que no se podía distinguir claramente si se era presa de estupor ante la ruptura de la continuidad temporal y la lógica gramatical, o se caía en la frustración por no comprender lo que sucedía en el escenario preguntándose uno a sí mismo si era por la falta de un esfuerzo suyo por descifrar el caos teatral o por culpa del agotamiento expresivo de la obra desde que se han intuido las coordenadas de unas nuevas convenciones de signo anti-conventionalista. La frialdad y desapasionamiento con el que respondía el público, madrileño (predispuesto a favor), podía significar que la onda no había sido captada o que se había agotado en repeticiones del mismo juego, después del asombro y conmoción inicial.

El peligro contenido en la obra (que duraría cinco horas su versión integral; que se presentó durante tres horas y media en Sitges y en la Semana de la Sorbona, y que se ha reducido a dos horas y media en Madrid) y que ha sido uno de sus aspectos que paradójicamente más atrayeron a los componentes de "Ditirambo" a la hora de montarla, era el vacío

que la impregnaba. Exuberantemente adornada y confusa, lo ornamental podía superar a su contenido, ayudado por el planteamiento anti-naturalista que exigía. Tan acostumbrados como estamos al uso de la criptografía en los medios artísticos e informativos, a la lectura entre líneas y el dato semioculto, tendemos a emprender segundas y hasta terceras lecturas, cuando en casos como éste puede tratarse del culto al signo por el signo, del predominio absoluto de la apariencia y la obsesión por la forma litúrgica.

Ya ha salido el concepto esencial de *Paraphernalia*: su raíz y forma litúrgica, que la entronca con toda esa tendencia del teatro ceremonial que impera en los grupos de vanguardia de todo el mundo. El análisis de este fenómeno de exorcismo colectivo utilizado como antidoto contra la autodestrucción que segrega la sociedad actual, es un tema extenso que nos limitamos a señalar. La *Paraphernalia* es un ceremonial que contiene a su vez trozos más marcadamente litúrgicos, prolongándose unos en los otros, aunque varíen sus elementos. Intentemos explicarlos mediante un esbozo de resumen.

La obra se inicia con una típica procesión compuesta

por tres celebrantes encauchados, dos acólitos y una mujer de luto con un bulto blanco. Frases con ritmo de preces arcaicas proceden a la destrucción de la lógica lingüística, mediante reiteraciones, delirios barrocos, una tónica general de vocativos y terceras personas, y la vacuidad de palabras consideradas bajo su aspecto sonoro y no conceptual. El bulto —objeto de la celebración— es una gran olla, representación de una forma de cocinar y comer, que lo es a su vez de una cultura y mentalidad. Los celebrantes se despojan de sus hábitos para aparecer como cocineros, moviéndose en el mundo sórdido de la gran cocina que contiene toda la carga de insensatez, dogmatismo y violencia que una cultura de siglos ha podido acumular. Sobre los cocineros, seres cobardes incapaces de acción liberadora, pesa el invisible poder de los seres del restaurant, los dueños todopoderosos, hombres o dioses. El garbanzo, la olla podrida, el potaje espeso, se erigen en esencia de la ceremonia. Simbólicamente catalizan una determinada concepción de la vida, conservadora, hipócrita, moralista, cruel y absurda, enfrentada a la invasión de costumbres diferentes, capaces de erosionarla y posiblemente destruirla. Los

TEATRO

cocineros-lacayos se identifican con su función impuesta y se erigen en sus máximos defensores. La confusión entre simbolismo gratuito e intencionalidad crítica, entre brillantez y lucidez, se intensifica. El ritmo desesperadamente lento de una no-acción en la que los oficiales encadenan sus acciones una y otra vez, pierde el respeto a los convencionalismos argumentales. Una ironía amarga, a nivel de sarcasmo, planea sobre la historia, sin despojarla de su grave aire litúrgico. Al final el Jefe de cocina cobra una nueva víctima en holocausto estéril, culminando con ella la celebración y la obediencia al ritual.

Después de esta extensa, discutible y contradictoria *Paraphernalia*, estupidamente montada, con visible penuria material, por el grupo "Ditirambo", se presentó *La Piedad*, de Fernando Herrero, que había barrido en Sitges con casi todos los premios y que nos ha parecido mucho menos interesante que la anterior.

La Piedad se halla estructurada en forma cíclica, repitiéndose la escena central (el apaleamiento de un fugitivo por parte de dos pastores, con la posterior llegada del agente de la autoridad que se lleva el cadá-

ver) quedando abiertas varias posibilidades para el entendimiento de la obra. El juego dominador-dominado entre los dos pastores puede haber comenzado a raíz del asesinato, vengándose uno de ellos sobre el instigador al acto estúpido destrozándole como individuo; o puede haber existido desde la llegada de ambos al paraíso desolado, acompañados tan sólo por sus ovejas, siendo entonces el asesinato del fugitivo-inocente un acto más de la cadena de injusticias, llevando esta vez la voz cantante el pastor esclavizado, quien descarga su violencia reprimida contra el más débil que ha llegado. La presencia continua e insoportable de la relación de dominación, única vivencia común entre los dos pastores, se establece como un tema de choque en el planteamiento de la obra. Todo gira alrededor de él, desdibujándose los demás elementos por superfluos. La idea literaria ofrecía interés, y la estructura cíclica-abierta está conseguida sobre el papel, porque luego en escena se hunde la obra. Los diálogos son extremadamente simples, deteniéndose en una faceta de los personajes, sin avanzar y descubrirnos mayor riqueza de ellos; las acciones al ralentí, fijándose las pos-

turas de los actores en imitación de personajes de pasos vallisoletanos de semana santa, mientras suena una música sinfónica que no viene a cuento, lo consideramos una exageración gratuita. Si se quería jugar con las esculturas de los pasos, recreándolos mediante una pasión "profana", se podía haber hecho sin necesidad de congelar los movimientos para decir al espectador: "¡Fijense qué bien imitamos esta escena de paso procesional!", formando un pegote entorpecedor y de teatro. De esta manera se da la impresión de que la obra es un pretexto para unir entre sí los diferentes grupos escultóricos. Y quizás la idea de partida haya sido esa; no sabemos. En todo caso se deben destacar la consecución de varios momentos en los que muchas características de la mentalidad, historia y siquismo españolas quedaban crudamente expuestas. Y un gran esfuerzo por parte de los actores en encarnar la inhumanidad imperante.

Y así fue lo que sucedió en el mini-ciclo del Goya, que no sabemos si querrá o podrá repetir la experiencia, bastante más interesante que la mayoría de las obras en cartelera comercial.

DEMETRIO ENRIQUE



Foto: Demetrio

La boda de los pequeños burgueses

Bertold Brecht

En el flamante saloncito de su nueva casa los recién casados celebran con un opíparo banquete el acontecimiento central de sus vidas: la boda. A medida que se prolonga la fiesta la imagen inicial de alegría, satisfacción y buen acuerdo, da paso a sentimientos de frustración, mezquindaz, engaño y odio. Bajo la cubierta de merengue de los convencionalismos se esconde la basura de una forma de vida. Un concepto de amor basado en su adecuación a las formas, aunque la convivencia se haya hecho imposible. Unos diálogos pletóricos de cortesía y rellenos de agresividad incontrolada. La destrucción personal que aguarda a la nueva pareja, incapaz de oponerse a ella, y que desde la ceremonia nupcial comienza a apoderarse de sus relaciones.

La crítica feroz contra algunas de las instituciones fundamentales de la sociedad burguesa, ejemplarizadas en las actitudes de los asistentes a la ceremonia nupcial, es la intención del autor. Escrito en 1922 por un Brecht que contaba 24 años, en el comienzo de su actividad teatral, entra de lleno en una visión dinamitadora de la (aparentemente) plácida vida burguesa,

mostrando la falsedad de sus tópicos en cuanto se escazbe un poco en ellos. Obra de combate, como todas las suyas, en la que el acento recae sobre la sátira y provoca la risa en un espectador que no puede dejar de reconocerse él mismo, o su contorno, en los misereros personajes tan seguros de sí mismos y de su moral, que incluso cuando se deben enfrentar con su decadencia rehuyen el choque y se refugian en la ceguera.

Consiguiendo la complicidad del espectador si éste participa de las ideas motrices, o la repulsa del que se sienta más directamente aludido y criticado (aunque le cueste reconocerlo, y posiblemente logre evitarlo con una pirueta mental racionalizadora que le excluya de la catástrofe), la obra posee una fuerza enorme, que responde al minucioso planteamiento cerebral de la que fue objeto. Tantos años después de ser escrito hoy en día en nuestra España doliente conserva toda su carga crítica. No en balde nos hallamos en una sociedad deforme en la que los convencionalismos e hipocresías son monedas al uso continuo. Partiendo de los problemas humanos derivados del matrimonio co-

mo institución configuradora de una forma específica de entender y aplicar las relaciones sexuales y familiares, la obra nos remite a la postura farisaica de quienes se esconden tras la legalidad ceremonial y acatando unas normas externas se permiten el lujo de vulnerar otras normas de comportamiento más importantes, pero no formalizadas y, por tanto, no obligatorias para ellos.

Pero la *Boda* que se representa en Madrid no es sólo hija de Brecht, sino que también lo es de sus intérpretes, los Goliardos. Montada en 1970 en plena euforia del Teatro Independiente, fue aceptada de forma colectiva por los miembros del grupo, quienes recorrieron con ella numerosos pueblos y ciudades de nuestra geografía, representándola en 66 ocasiones, incluso en varias ciudades europeas. La trayectoria de los Goliardos, quizá el grupo independiente de mayor historial, es suficientemente conocida como para no insistir. Diremos sólo que nacieron en el 64 y se mantuvieron durante mucho tiempo a través de diversas vicisitudes, encarnando los logros y problemas del Teatro Independiente. Después de su etapa "populista" se plantearon realizar la *Boda* como forma de una nueva estrategia: atacar directamente a la burguesía. Fue montada en el 70 y en aquel entonces constituyó una expresión

TEATRO

que prestigiaba al Teatro Independiente por su calidad y técnicas. En los escenarios de locales diversos de los pueblos, frente a un público marginado de otro teatro que no fueran las "revistas" o los toros, la obra se erigía con todo su esplendor. El tono directo, la acción realista acompañada por un maquillaje reforzado, irreal y unos personajes deformados, caricaturizados, se engranaban perfectamente. Y un retrato fiel de la España nada lejana de los años cuarenta, que en los pueblos ahora es cuando comienza a modificarse. La visión amarga y la destrucción continua se infiltraban por la forma de comedia o sainete, a veces voluntariamente burda. La obra funcionaba y era eficaz.

Sin embargo, los Goliardos pasaron por una crisis que les resultó fatal, a fines del 71. El grupo se disolvió por razones internas. El certificado de defunción lo proporcionó gozosa la censura y las trabas administrativas. Ahora han vuelto a unirse únicamente para montar su *Boda* (en una versión casi idéntica), funcionando como antes en régimen cooperativo, aunque metidos en la estructura comercial. Y en su "resurrección" existen varios elementos que los diferencian del grupo que antes eran. El anonimato de los miembros, en aras del nombre del grupo, ha desaparecido. La cohesión interna también, y esto siempre tiene que notarse en el escenario, sobre todo en una obra que se basa en la labor del conjunto de actores, sin primeros papeles. El escenario del "Goya" resulta excesivamente grande a un montaje pensado para escenarios eventuales y reducidos. Al desarrollarse la mayoría de las escenas en torno a la mesa del ágape, la acción pierde intensidad, incrementándose el valor de las palabras y silencios. Quizá el poder disponer de un gran escenario y más medios debería haber influido sobre una

orientación diferente del montaje y hasta lo exigía.

Y en estos tres años han surgido tendencias teatrales que plantean nuevas ópticas. Una prueba es la *Casa de Bernarda Alba* que Angel Facio (director de la *Boda*) ha montado en Oporto. En ella se avanzaba por una vía que culminaba la concepción de realismo-deformante de la *Boda*. Y al ver de nuevo la misma *Boda* no podemos dejar de pensar que pertenece a una etapa superada de Facio.

En todo caso, si bien la *Boda* actual ha dejado de ser una cumbre del T. I. español (aunque continúe siéndolo respecto al 70), sí es un estupendo montaje planteado con mayor rigor e imaginación que los habituales del teatro comercial. Y la *Boda* sigue mordiendo lo buena conciencia de los buenos pequeños burgueses. Y desmitificar a Brecht es saludable y encomiable al enraizarlo en un contexto socio-político distinto, de forma que no pierda su fuerza revulsiva. Y la España de los 40 se halla en la estructura ósea de la de los 70 y los 1.000 dólares "per capita". Y es un espectáculo divertido que nos exige y descontamina. Por todo ello la sigo considerando muy válida.

DEMETRIO ENRIQUE

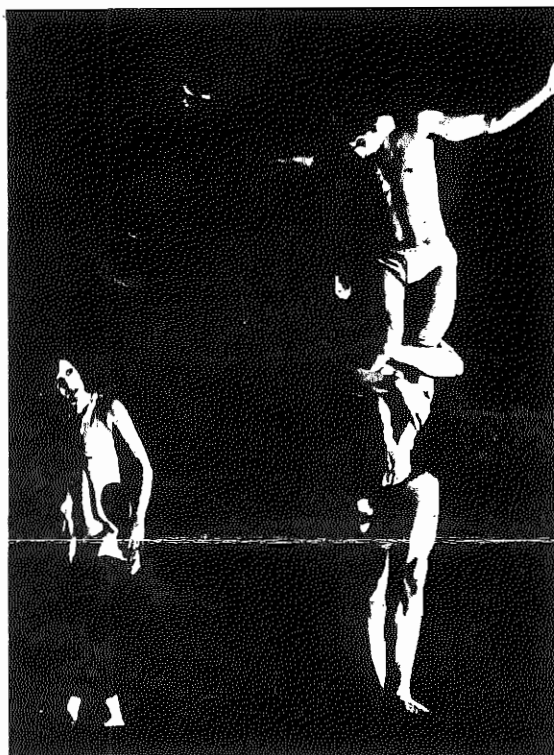
Puesta en escena: Angel Facio.—*Adaptación y montaje:* Los Goliardos.—*Ambientación:* La Voz de su Amo.—*Asesor gastronómico:* Mayte.—*Joyería:* Tiffany's.—*Peinados:* Dalida.—*Movimiento de masas:* José Ortega.—*Cuchicheos:* Garbo.—*Interpretes:* Gloria Muñoz (novia), Eulalia Salas (mujer), Conchita Grégori (madre), Mercedes Guillamón (hermana), Santiago Ramos (novio), Félix de Rotaeta (marido), Cristian Casares (padres), José María Lacoma (amigo), Angelito Martínez (joven).—*Estreno:* Santiago de Compostela, noviembre del 70.—*Reestreno en Madrid:* 30 abril de 1973, Teatro Goya.



ABRIR
LOS OJOS
DEL
ESPECTADOR.

LA ARRIESGADA AVENTURA DEL TEATRO INDEPENDIENTE

*Cuando se convierte en subterráneo como respuesta
a los imperativos políticos*



«ANEXA»,
DE S. SEBASTIAN.
BALLET MODERNO.

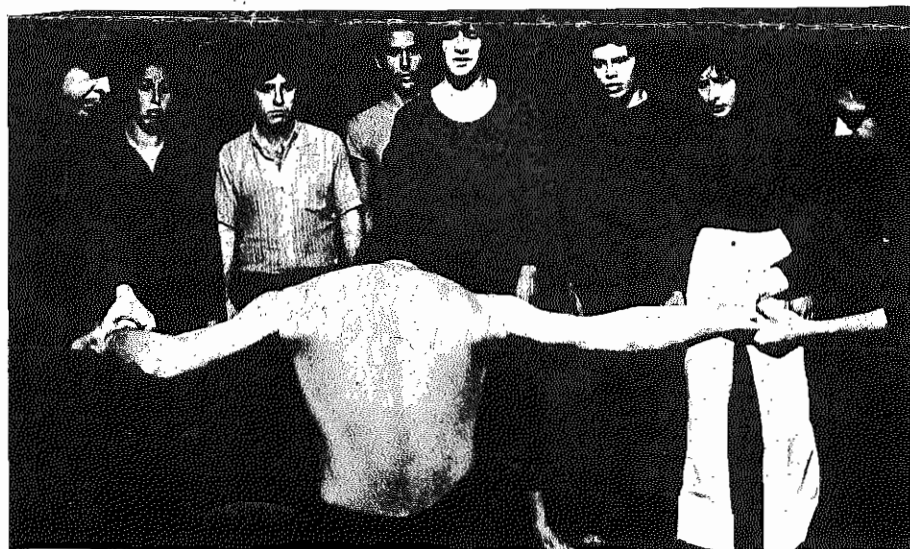
LOS grupos independientes de teatro constituyen ya un fenómeno de gran importancia cultural, a pesar de su corta vida (la fecha de nacimiento se puede situar hace unos diez años), debido a su labor de renovación, tanto en el campo estrictamente teatral como en el de las mentalidades y posturas ejercitadas por las personas inmersas en el teatro en cualquiera de sus niveles. Una demostración palpable de su fuerza cualitativa la tenemos en el hecho de ser ellos los representantes es-



«ORACION DE LA TIERRA». FLAMENGO RITUAL.



T. U. DE MURCIA Y SU PROHIBIDO «EL FERNANDO».



«DESPUES DE PROMETEO», UNA CREACION COLECTIVA DEL T. E. I.



«ENSAYO-UNO-EN-VENTA» Y LA EXPRESION CORPORAL.

pañoles en los Festivales Internacionales de Teatro que se celebran periódicamente en ciudades como París, Nancy, Manizales, Belgrado, Roma, Parma, etcétera, en donde se pueden confrontar las experiencias teatrales en marcha en cada país y co-

municarse mutuamente los hallazgos.

Con excepción de la compañía de Nuria Espert, con su «Yerma», en los últimos años han sido únicamente los grupos independientes los que han ofrecido a los

organizadores de tales Festivales un trabajo lo suficientemente serio como para solicitar su concurso. Mientras tanto, en nuestro país se suceden los Ciclos y Semanas de Teatro en diferentes ciudades (muchas veces en sitios tradicional-

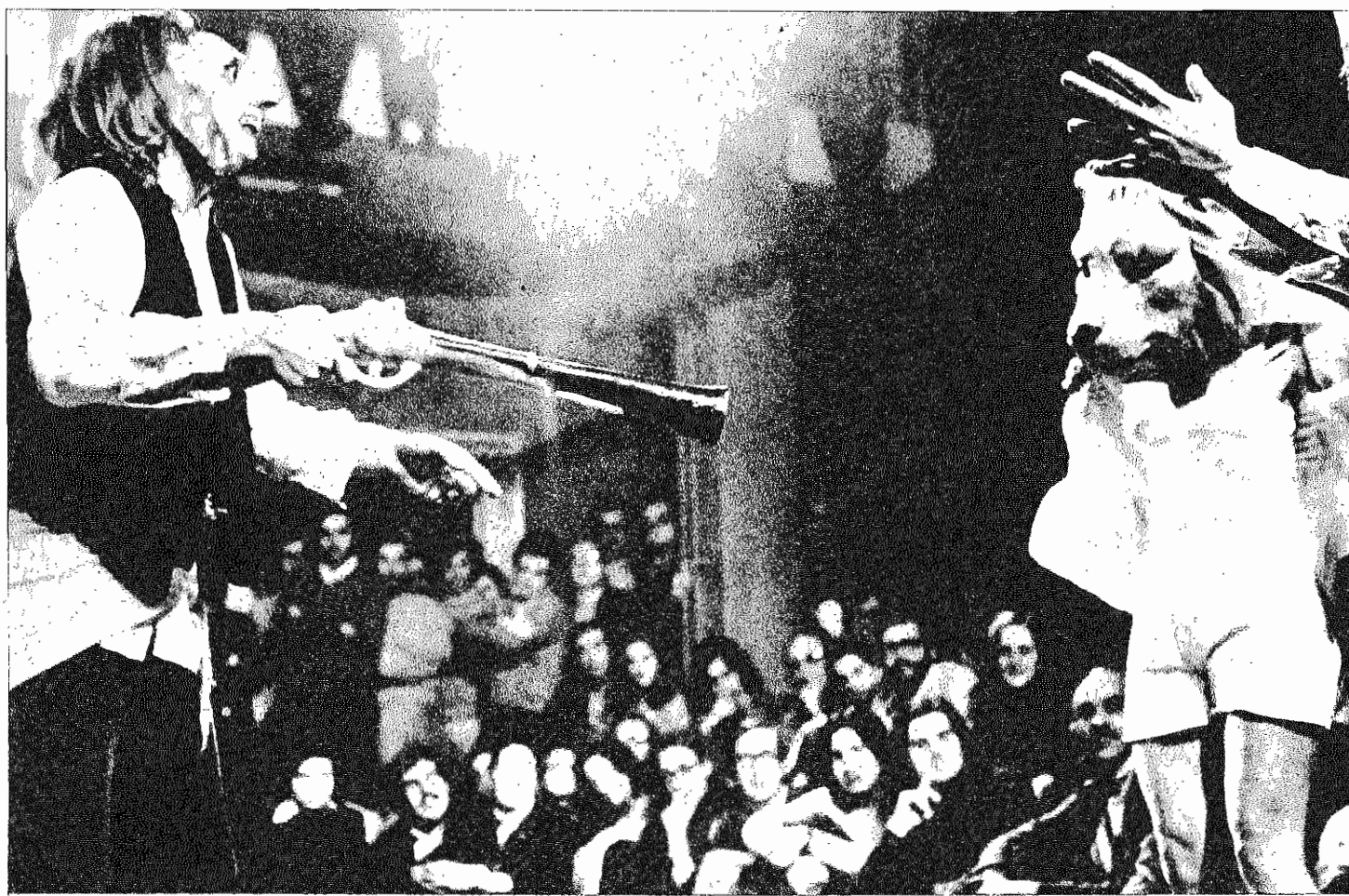
mente alejados de los circuitos teatrales), en donde son estos grupos los que propagan con su buen quehacer artístico la afición a este medio de comunicación.

Luego, dentro del sistema del teatro comercial, se ha

convertido en una realidad la capacidad de convocatoria sobre el público en muchos grupos, tanto por sus temporadas en locales de Madrid y Barcelona como por las giras que realizan en todas direcciones. Esta

¡(PASA A LA PAG. 32)

LA ARRIESGADA AVENTURA



te de la censura sobre el teatro marginal, pues se le autorizaban obras, debido a su carácter de «cámara y ensayo», que no se podían representar en escenarios comerciales, igual que sucede actualmente con las películas y los cines «especiales».

De los TEU y teatros de cámara, hacia algo distinto

LA crisis universitaria de los años sesenta tuvo como una de sus consecuencias el hundimiento de los TEU, faltos de cualquier tipo de apoyo y permisos de utilización de locales. De los dos o tres que permanecen actualmente en funcionamiento, el más destacado es

«Els comediants». La fiesta y las máscaras.

(Viene de la pág. 7)

actividad desatada, cuyo centro se halla en las Universidades, y desde ellas se extienden, denota un vigor y amplitud en la nueva forma de entender y practicar el teatro que podría provocar un optimismo ilimitado si no fuera por una serie de factores decisivos que han intervenido y siguen interviniendo para limitar sus posibilidades de acción, llegando en muchos casos hasta hacer insostenible la situación y ocasionar la desaparición del grupo. En este trabajo voy a tratar de mostrar lo que significan estos grupos, cómo trabajan, a dónde quieren llegar y qué obstáculos se oponen a su desarrollo. Se verá que son el «teatro subterráneo» no por postura de principio, sino por imperativos sociopolíticos que los desbordan y los recluyen sin remedio en una actividad abocada a mínimas repercusiones sociales.

Mirando hacia atrás

EN los años cincuenta, el país atraviesa un período de convalecencia del que una de las víctimas es la mediocridad incrustada en los fenómenos culturales, arrinconados en una contemplación



Un actor «goliardo» en un pueblo perdido.

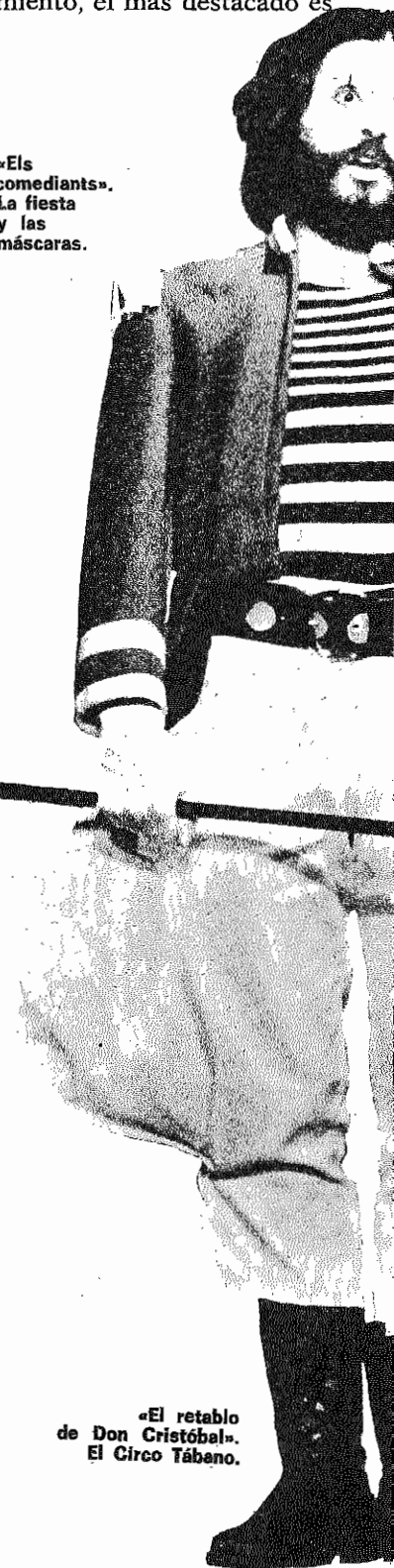
del pasado desconectado de la realidad del momento. Coincidiendo con el apogeo de los nuevos medios de difusión (radio, cine), se produce un alarmante descenso en la calidad de las obras teatrales, acompañado por la interpretación decimonónica que se tiene del teatro: una triple tiranía —la del autor, expresada mediante el respeto cuasi religioso al texto; la del director de escena, que goza de poder absoluto sobre el elenco de actores y técnicos, y la del actor o actriz cabecera de cartel, «divo» a cuyo personal lucimiento deben contribuir todos— sobre unas obras fáciles, ilusión convencional de

una irrealidad incommovible, destinadas a un público dócil, acostumbrado a lo que se le ofrece, y que sólo pide lo que conoce.

Este es el contexto en el que se originan los primeros intentos de usar la posibilidad de comunicación que contiene el teatro en su misma esencia para buscar algo distinto. Esta «vitalización» del teatro exigía nuevas ideas y nuevas formas de ponerlas en práctica. Y para ello hacían falta personas con conocimientos técnicos, que no se podían obtener en unos meses. Surge entonces, completamente al margen del teatro comercial, un movi-

miento que parte de las Universidades a través de los TEU (teatros universitarios) y de las agrupaciones locales denominadas «de cámara y ensayo». Su primera labor es la de dar a conocer al público toda una serie de autores influyentes en la evolución del teatro mundial, de los que aquí apenas se tenía vaga idea. Nombres como los de Brecht, Valle-Inclán, Beckett, Chejov, Ionesco son representados por primera vez. Coincide este descubrimiento de autores ignorados con algunos estrenos de la llamada «generación realista» española, entre la que se incluían a Sastre, Buero Vallejo y Olmo. A ellos sigue la puesta en escena de Arrabal, que es incomprendido, sus obras prohibidas, y que tiene tantos problemas, que opta por marcharse.

Con la representación de estas obras, tanto «realistas» como «de vanguardia», se despierta una nueva sensibilidad en el público, que ya puede reclamar algo diferente al teatro comercial, y, poco a poco, van siendo representadas muchas de esas obras en los teatros, constituyendo una muestra clara de las repercusiones que puede tener el teatro marginal sobre el normal. Un factor a tener en cuenta era la mayor benevolencia por par-



«El retablo de Don Cristóbal». El Circo Tábano.

DEL TEATRO INDEPENDIENTE

el TU de Murcia, que cuenta con un estupendo montaje, realizado el pasado año, sobre un grupo de textos de autores jóvenes españoles que se centraban en Fernando «el Deseado» y la época de las Cortes de Cádiz. Esta obra, «El Fernando», fue representada con gran éxito en varias ciudades de provincia, pero se prohibió en Madrid y Barcelona. Los problemas de contar cada año con actores novatos, que relevan a los más antiguos, que terminan sus estudios, constituye una dificultad que puede contribuir a su desaparición próxima. Por otro lado, el mayor esfuerzo con el que se encaraban los montajes y la autenticidad de los componentes de las asociaciones «de cámara y ensayo» exigían una dedica-

ción de muchas horas, un aprendizaje técnico y, en resumidas cuentas, una entrega mayor a la actividad teatral. Nos hallamos en 1965 y el nacimiento del Teatro Independiente propiamente dicho.

Los Goliardos, un precursor

HAY un grupo clave que encarna mejor que nadie las singladuras iniciales, los pasos firmes y los titubeantes y el entusiasmo que animaba a los grupos. Son Los Goliardos. Desde su fundación, en 1964, Los Goliardos cumplieron un papel de precursores muy estimable. Por este mismo motivo sufrieron de primera mano varios de los problemas que luego aquejarían

al TI: los continuos agobios económicos para sus componentes y no poder trabajar de forma estable en ningún sitio debido a sus desplazamientos y a su repugnancia a «hacer teatro comercial» o intervenir en cine o televisión. Una situación tal no se podía soportar mucho tiempo sin agotar al individuo, pues las cuatro o cinco horas de ensayo diarias eran obligatorias y de por sí fatigantes. Esta razón explica el número elevado de miembros que pasaron por el grupo (unos 502), en su mayoría compuesto por gente atraída por el TI, que se acercaban al grupo de más renombre y asistían a su escuela de formación de actores, que eran los ensayos. Después de múltiples experiencias en la lucha por el

desarrollo de una estética diferente y otras relaciones con el público, con sus montajes de Mrozec, el «Juan de Buenalma» y «La boda de los pequeños burgueses», el grupo desapareció, víctima de contradicciones internas y externas. Su principal animador, el director Ángel Facio, decidió lanzarse al terreno comercial con armas y bagajes —simbolizados en el nombre del grupo, que se mantenía, aunque ya no correspondiese a lo que antes era—, dando lo que él mismo reconoció fue «un paso atrás», pero que significa la prolongación de un proceso que les abocó a una situación pesimista y un agotamiento paralizante.

El hecho es que a fines de los sesenta surgen grupos y se representan obras a

una velocidad impresionante. Tan sólo en 1967 nacen 14, y en 1968 son 21. Es la época de la «primavera de Fraga» y soplan vientos aperturistas en el ámbito cultural del país. El mayor número de grupos radica en Barcelona (incluyendo provincia y capital), siguiendo Madrid, Asturias y Alicante. Se contabilizan más de un centenar, de los que, en términos de rigor y coherencia intelectual, se podría destacar un 25 por 100.

Son tónicas esenciales en los grupos la desaparición del papel hegemónico del director, que se sustituye por la colaboración entre él y los actores en las discusiones sobre el planteamiento de los montajes, y la inclusión de una serie de autores jóvenes, que aportan su capacidad literaria a la creación emprendida en común. Se intenta obtener el carácter recreativo del teatro mediante un juego escénico en el que sean los mismos actores los primeros en divertirse con la pieza. No se consideran los espectáculos terminados en el día del estreno, sino que se continúan los ensayos a lo largo de todo el período de representación, con la consciencia de la mejorabilidad posible. Se renuncia al teatro «literario» para centrarse en el teatro con su lenguaje escénico propio, donde la expresión corporal y gestual del actor ocupa un lugar central. La exigencia de conocimientos técnicos en los actores va excluyendo aquellos para los que su trabajo teatral no era más que un pasatiempo, y así se forma toda una generación de actores que más tarde ha ido destacándose en el teatro comercial. Este es un punto que no se puede dejar de lado. Para muchos, el TI no fue más que un trampolín que los catapultó hacia el terreno comercial y su mayor remuneración.

Parece, a primera vista, que si los grupos independientes no han conseguido su propósito de acceder a un público amplio y poder vivir de su trabajo, equivale a su fracaso. Aquí se debe aclarar el punto. Hay más del 75 por 100 de la población que nunca va al teatro, sobre todo entre los sectores campesino y obrero. El primer problema surge al enfocar la forma de llegar a ellos. Para los grupos hay muchas, en teoría: desde actuar al aire libre en pue-



«Bululu», un grupo profesionalizado.

LA ARRIESGADA AVENTURA DEL TEATRO

blos, hasta hacerlo en fábricas y barrios. Pero en la práctica sucede que los grupos están sujetos a una ley sobre «teatro de cámara y ensayo», promulgada en 1955, que establece la modalidad de sesión única para las representaciones, y dirigida exclusivamente a los miembros de la entidad de la que depende la agrupación. Ahora, este reglamento puede ser aplicado o no a juicio de las autoridades. Normalmente se permiten dos o tres representaciones en la misma localidad, y no hay límite de número de lugares a visitar, teniendo en cuenta el trámite de pedir permiso a las autoridades locales siempre que la obra haya pasado previamente la doble censura de texto y de montaje. Según la localidad, el centro, el tipo de público, el nombre del grupo, la obra, la coyuntura política, la mentalidad de las autoridades, etcétera, la representación puede ser autorizada o no.

El «boom» Tábano

ESTABAMOS en que la búsqueda de un nuevo público se entorpecía. Sin embargo, en 1970 y 71 se produce un fenómeno revelador. El grupo Tábano, junto con Las Madres del Cordero, montan en un teatro comercial de Madrid su creación colectiva musical, irónica y desenfadada, «Castañuela 70», con un espectacular éxito de público, a pesar del período veraniego en que sucede. Es el primer triunfo masivo de una obra de un grupo independiente, y de no ser por un escándalo provocado por gente de extrema derecha, que obliga a suspender las representaciones, la obra se hubiese convertido en el «best-seller» teatral del país. Luego ocurre el éxito en Barcelona del teatro Capsa, llevando a cabo una programación de obras de autores jóvenes «difíciles» y con grupos independientes.

La vitalidad y frescura que aportaban los Tábano a la escena eran elementos de seguro impacto popular. El mundo del teatro comercial comenzaba a fijarse en los grupos, olfateando buenos taquillajes —que es lo que realmente les interesa—, y tímidamente iniciar una apuesta a favor de ellos. Pero a niveles culturales, la

situación durante el ministerio Sánchez-Bella era «de cerrojo», y esta dureza se cebó en las actividades teatrales. Aparte de las prohibiciones a nivel comercial (destacando las de montajes de Marsillach y Nuria Espert), los golpes a los grupos fueron continuos. El Teatro Estudio Lebrijano, grupo modesto de la ciudad sevillana de Lebrija, que triunfó en el Festival de Nancy con su montaje de «Oratorio», fue invitado al II Festival de Teatro, de Madrid, celebrado en 1971 (que extrañamente luego no ha vuelto a repetirse), para ser multado posteriormente y la obra prohibida. Una creación colectiva de Tábano —«Piensa mal y acertarás»— no pasa censura, y un montaje suyo sobre la obra que triunfaba en Barcelona, «El retablo del flautista», es prohibida al día siguiente del estreno, obligando al grupo a salir al extranjero y actuar para amortizar los gastos del montaje. Se suspenden las representaciones que hacía en su local de Madrid el TEI de su creación colectiva «Después de Prometeo». Ya he reseñado lo del TU de Murcia. Se imponen sanciones al Corral de Comedias, de Valladolid, y Esperpento, de Sevilla. Se cierra el local La Cuadra, de Sevilla, y se suspende una Semana de Teatro organizada por los colegios mayores de la Universidad de Madrid. La lista de incidentes es copiosa. Así transcurren 1972 y 1973, bajo la tónica de la resignación y la impotencia.

Al profesionalismo

UN grupo en el que todos sus miembros poseyesen el carnet sindical se podía incluir dentro de las compañías profesionales y actuar de forma similar a ellas. Esta ha sido la vía emprendida por el Bululú madrileño, interviniendo en los montajes comerciales de Marsillach y Fernán-Gómez; los Cátaros catalanes, así como los mimos, también catalanes, Els Joglars, que curiosamente son el único grupo que ha intervenido en un par de ocasiones en Televisión Española. Y luego la conversión de Los Goliardos en compañía profesional. La alternativa se entendía como «profesionalizarse o morir», a veces aceptando unos compromisos que iban en contra del espíritu mis-

mo que animaba a los grupos.

Un factor decisivo en tal estado de cosas es el referente a los locales. Cuando un grupo quiere actuar en un teatro comercial, debe entregar el 50 por 100 de la taquilla al propietario. Luego se encuentra con las condiciones técnicas propias de tales teatros, salas «a la italiana», que dificultan la transformación de la relación entre actores y público. Es imposible mantener una programación racional por no saber nunca en qué fecha se podrá utilizar el establecimiento. Los locales en los que se ensaya suelen ser pequeños y con pocas posibilidades. Parece lógico que los grupos estables abriesen sus propios locales, con el fin de programar a su albedrío, ensayar y realizar cuantas actividades de tipo profesional como pudiesen redundar en su mayor dominio técnico de la escena. Además del consiguiente abaratamiento de

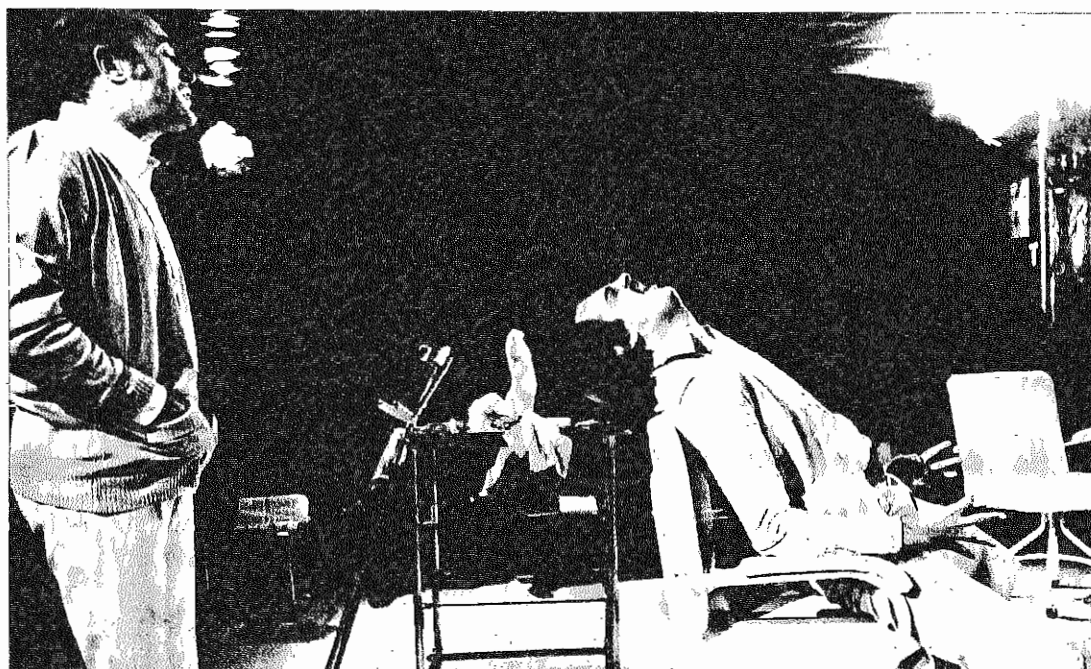
los precios de entrada, al tener pocos gastos fijos, el personal ser gente del grupo y no hallarse obligados a entregar el 50 por 100 al empresario. Y estos locales podrían estar situados en barrios alejados de los centros urbanos, más cerca del público al que intentan llegar. En teoría, este planteamiento no ocasiona interrupciones de la sana convivencia social ni perjudica a los demás profesionales. Al contrario, al poder elegir con mayor amplitud, el público asistiría a los espectáculos de su agrado, consiguiéndose así un baremo de la demanda teatral que repercutiría en la exigencia de una mayor calidad de las obras en cartel. Pero... otra vez los inconvenientes.

Las cooperativas

HAY dos fenómenos que se deben tener en cuenta a la hora de enjuiciar el

momento actual del teatro marginal. Hay una aspiración marcada entre los actores profesionales, nacida al calor de su movimiento reivindicativo de hace un par de años, a la elección del método cooperativista para la autofinanciación de sus montajes y la dirección colectiva de obras que han elegido porque les interesa y no sólo por ganar dinero. «Arniches Superstar» y «Los acreedores» han sido dos ejemplos culminados, mientras que otras cooperativas se han visto truncadas por la censura a las obras que montaban o están trabajando actualmente.

Luego se halla el despertar de las regiones a la vida teatral. Con las visitas de grupos independientes, viajeros infatigables, ha crecido una inquietud por las formas artísticas colectivas, y en regiones como Cataluña y Galicia se han sentado las bases de un teatro autóctono. En Cataluña existen unas



«Los acreedores», por una cooperativa de actores profesionales.



Ditirrambo y un nuevo lenguaje.

condiciones especiales para el desenvolvimiento de los grupos, con grandes centros urbanos cercanos, un público adicto, una preocupación intelectual masiva, etcétera. Allí se encuentra la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual y el Instituto de Teatro de Barcelona, interesantes centros de formación. En cuanto a los grupos, muchos, destacan los dedicados al mimo: Els Joglars y Els Comediats. En Galicia ha nacido un teatro vernáculo y unos grupos que lo encarnan. Blanco-Amor, como dramaturgo, y grupos como el Teatro Circo, de La Coruña, y el Rosalía de Castro, de Santiago, son buena prueba. No se puede dejar de lado al País Vasco, en

INDEPENDIENTE

donde trabaja el único grupo de ballet moderno que hay en España, que es el Anexa, de San Sebastián, y está también el Akelarre, de Bilbao, trabajando desde hace años.

¿La situación en estos momentos? En líneas generales se puede decir que el Teatro Independiente puede conseguir su madurez a poco que las circunstancias externas le ayuden. Una veintena de grupos que trabajan a nivel nacional y otros treinta que lo hacen en sus regiones, testimonian de una extensión indudable. Durante estos años se ha creado un circuito marginal que abarca en su red casi todas las localidades nacionales en donde se puede representar y amortizar los gastos de tiempo y dinero que ocasiona cada montaje. Ya existe una coordinación entre los distintos grupos, la información a través de las revistas especializadas cubre bastante bien lo que se hace, hay un público simpatizante ganado a la causa del nuevo teatro, se editan muchas obras de teatro contemporáneas. Los frutos de esas semillas plantadas con tanto esfuerzo por los primeros grupos vagabundos están a punto de madurar. Pero para que sea una realidad, es imprescindible la actualización de la reglamentación de «cámara y ensayo», o al menos su falta de aplicación restrictiva, y sería conveniente la posibilidad de creación de nuevas salas marginales, en concordancia con los fines y medios de este teatro. Desde la experimentación formal de grupos como Dítirambo, de Madrid, a la labor rural del Teatro Estudio Lebrija no hay una amplia gama de posibilidades cubiertas, entre las que están Quejío y su nuevo flamenco de exportación, Tábaro y el circo y otras más. Con la esperanza que se tiene en que la actual Administración contemple favorablemente estos trabajos, podemos conseguir en España un teatro nuevo que ocupe el puesto que le corresponde y que ya ha hecho méritos más que sobrados.

Bueno será cerrar este examen del «teatro independiente» con la opinión, aunque sea muy esquemática, de quienes disponen de una experiencia notoria e importante. Estas son las manifestaciones de José Carlos Plaza y Manolo Coronado, piezas fundamentales del TEI madrileño que tienen

a su cargo un local marginal, el Pequeño Teatro.

—Nuestros problemas actuales se podían resolver en el sentido de que la Dirección General de Seguridad nos incluyera entre los teatros y no en los café-teatro, y por otro lado, que la Sociedad de Autores nos cobrase por taquilla. Por lo demás, la marcha de nuestro teatro ha sido deficitaria. Si lo hemos mantenido ha sido a base de echarle plusvalía, trabajando sin cobrar, con ayuda de socios-mecenas, etcétera. Este año pasado nos concedió una beca la Fundación March para investigar y con ella hemos costeado el funcionamiento del laboratorio de actuación invitando a técnicos extranjeros. Aquí estudia gente del grupo y de fuera. Y aquí también han actuado otros grupos teatrales convirtiéndose en una especie de polo de teatro marginal en Madrid.

Para profundizar en el aspecto empresarial del «hecho teatral» nos hemos entrevistado con Angel Facio, soporte y depositario de Los Goliardos.

—Hemos tenido —nos dice— problemas socioeconómicos y políticos. Con la censura no hemos tenido muchos, porque practicamos una autocensura rigurosa, y muchísimas obras ni se nos ocurría presentarlas a examen. La censura de textos actúa más cara al teatro comercial. Cuando un grupo trabaja cuatro meses en una obra, «traduce» el texto a otro lenguaje, más elaborado. Aparte de eso, no hay unos criterios legales objetivos y coherentes, aquí se juega al «¿ver qué pasa!», todo depende del humor de alguien, o de un Ministerio que abre o cierra la mano, gente lejana, que no conocemos. Me atrevería a decir, incluso, que la censura es protectora. Me explico: al no haber cauces políticos, las protestas de las asociaciones permitidas, de derechas, ante el trabajo de un grupo serían más reales y furibundas que la censura oficial. Con espectáculos autorizados hemos tenido multas, pero a instancia de organismos locales. Y las contradicciones llegan hasta tal límite que en mil novecientos sesenta y nueve fuimos el grupo más subvencionado (MIT para ir a provincias) y más multado del país.

Finalmente, nos hablan los Tábaro, que tienen como

norma no dar nombres propios, un grupo que ha superado vicisitudes sin cuento, y sin caer en el «misticismo del grupo», sino siendo muy realistas, por lo que han sobrevivido hasta el momento.

—Nos reunimos unos cuantos —dicen los Tábaro— cansados de la mediocridad del medio teatral, pero sin presupuestos concretos. Mientras otros grupos se hacen de salida un plan serio, el nuestro se fue estructurando sobre la marcha. Influencias del «Living Theater»; creaciones colectivas; multas; disoluciones a medias del grupo hasta que se montaba otra obra, cuando no se podía seguir representando nos separábamos, y así. En mil novecientos setenta hacemos la «Castañuela», pensada para divertirnos nosotros trabajando y el público viéndola. Después de su prohibición hacemos dos giras por Europa, la primera con «Castañuela» y la segunda con «El retablo del flautista», presentándolas a los emigrantes españoles, habiéndolas visto más de diecisiete mil personas y estableciendo unas relaciones excelentes con las familias de emigrantes, deseosos de ver su realidad con otros ojos. Surgen diversos problemas administrativos y nos vemos obligados a trabajar individualmente en teatro comercial, café-teatro, televisión y cine (exceptuando la colaboración colectiva con Marsillach en «Flor de santidad») como medio de subsistencia. En esos momentos de gran tirantez con la censura montamos el «Retablillo de don Cristóbal», de García Lorca, en nuestro estilo de circo y música. Después de varios meses en el Pequeño Teatro hicimos una gira por España con esta obra y nos vieron más de catorce mil espectadores. Y luego una gira por Europa y la participación en el Festival de Nancy, el de Manizales, Puerto Rico y el de Caracas. Nuestros proyectos son continuar haciendo un teatro en el que se compaginen la farsa, la música, la crítica, y que sea divertido ante todo. Como todos tenemos carnet sindical, nos da igual trabajar como grupo independiente o profesional. Y estamos convencidos de que hay un público potencial al que se puede llegar y que nos permitirá vivir de nuestro trabajo. ■ Texto y fotos: DEMETRIO ENRIQUE.



Representación del «Entremés famoso sobre da pesca do río Miño», por el Teatro Circo, de La Coruña.

Teatro gallego y grupos gallegos de teatro

Estas Navidades han sido una ocasión para el encuentro de varios de los grupos de teatro más representativos de Galicia, al participar en Marín, pueblo en medio de la Ría de Pontevedra, en su I Semana de Teatro. La organización de muestras teatrales que se experimenta actualmente a nivel nacional es un factor de vitalidad cultural que no se debe desdeñar; el despertar de las provincias de su largo letargo y el posible anuncio precursor de una nueva mentalidad con mayores exigencias. Y en el caso de las regiones de cultura propia significa una búsqueda de su entidad y su forma de conseguirla.

En el año 73 tuvieron lugar en Galicia la I Mostra de Ribadavia y las II Jornadas de Vigo, iniciando el camino que la Semana de Marín ha proseguido. Y tanto de las obras presentadas en ellas como de los coloquios han surgido respuestas a la problemática con la que se enfrentan quienes intentan expresarse a través del teatro. Un público potencial, del que más de los dos tercios hablan normalmente en gallego, pero que no suelen asistir a los escasos espectáculos que llegan a la región; unos grupos cuya mayoría de componentes proceden de la clase social que únicamente habla en castellano; pobreza de repertorio que ofrezca interés; dificultad de difusión de las actividades de los grupos de

teatro locales; éstos son los aspectos en discusión a los que comienza a encontrarse soluciones satisfactorias. Me voy a fijar en dos obras presentadas en Marín que esclarecen el tema.

La primera es el «Romance de Micomicón Adhelala», montado con imaginación y humor por el grupo Rosalía de Castro, de Santiago. La obra pertenece a las «Farsas para títeres» que Eduardo Blanco Amor publicó en exilio, en Montevideo, en 1939, y que hace poco se ha reeditado en texto bilingüe. Blanco Amor se halla estrechamente vinculado al teatro de su región desde aquellos tiempos en los que fundó en Buenos Aires el Teatro Popular Gallego, montando en colaboración con Castelao la obra que se puede considerar fundamental en el teatro gallego: «Os vellos non deben de namorarse». Instalado de nuevo en Galicia, trata de aportar sus experiencias en el terreno de los textos dramáticos. Poco después de reeditarse sus «Farsas para títeres» se dio cuenta, asombrado, de que la «avidez con la que se han echado sobre estas pobres farsas más que están hechas para títeres demuestra que no hay repertorio en gallego. Esto es lo que me llevó a escribir precipitadamente un libro con cinco o seis piezas inmediatas para llevar al teatro con la más absoluta pobreza de medios y que se puedan hacer en una feria, un atrio o un teatro normal» (1). Este libro se halla en imprenta y se llama «Teatro para xente», en

(1) Declaraciones a «Primer acto», núm. 163-164.

donde incluye entremeses «ultra-clásicos» de Cervantes y Lope de Rueda, no traducidos, sino recreados para la circunstancia gallega actual. También ha efectuado una catalogación de obras gallegas antiguas, en la que entran más de ochenta títulos que admiten adaptación.

Ahora comienzan a ser conocidas algunas de estas piezas, entre las que se pueden incluir otras tradicionales parateatrales en las que la cultura gallega es abundante, como autos medievales, carnavales, residuos juglares y de ferias, etcétera. Precisamente en Marín se ha estrenado la primera obra conocida escrita en gallego, el «Entremés famoso sobre da pesca do río Miño», por el Teatro Circo, de La Coruña, grupo de accidentada historia. El manuscrito no original del «Entremés...», del siglo XVII, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, habiendo sido exhumado hace pocos años.

«Su tema es uno de tantos episodios fronterizos que ocurrían en aquella época, cuando todavía estaba fresco el recuerdo de la guerra hispano-lusitana y surgían problemas ocasionados por la pesca y el pastoreo en común, que, sin embargo, no llegaban a interrumpir las relaciones amistosas entre los pueblos cercanos de Portugal y Galicia, basadas en su concurrencia a ferias y fiestas, el comercio y las bodas entre vecinos de ambos países. Su autor, el licenciado Gabriel Feixoo de Araújo, apenas se sabe nada de él» (2). La falta de profundización histórica en el montaje del Teatro Circo y la dificultad en entender su lenguaje arcaico pesan mucho a la hora de considerar si la energía gastada por los componentes del grupo en evitar la reconstrucción arqueológica y erudita ha sido eficaz o no.

La otra vertiente de los grupos gallegos de teatro que realizan su trabajo en castellano estuvo representada por

(2) Fermín Bouza «Limpiar do "Entremés..."».

los organizadores, el GATMA de Marín, con unas farsas de Martínez Ballesteros y Martínez Mediero y una creación colectiva; gente con entusiasmo que ha superado la poca colaboración de los organismos locales (la subvención fue en total de 15.000 pesetas, y la entrada era gratuita) para llevar adelante la Semana y el Esperpento, Teatro Joven de Vigo, que iba a ofrecer su «Milagro en el Mercado viejo», de Dragón, pero una indisposición del personaje central les impidió actuar, aunque participaran en los coloquios. Para ambos grupos, lo importante es crear afición al teatro en un público que apenas lo conoce, y el lenguaje de la expresión es secundario. De todos modos aceptan que su dinámica puede llevarles en corto plazo de tiempo a sentir la necesidad de expresarse en la lengua local.

Quede esta crónica como signo de la fuerza y urgencia que experimenta el teatro gallego en la actualidad, ya a nivel posible y no sólo idealista. ■ DEMETRIO ENRIQUE.

LOS TABANOS

LA CARPA CRITICA

PASEN, señoras y señores, para asistir al inolvidable espectáculo titulado 'Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe o veinte años de aventuras y de amor', opereta romántica de treinta y dos cuadros... con suntuosos números, entre los que se encuentran 'La inquisición preparando las hogueras', 'El asesinato de Trotsky ante los ojos alborozados de Stalin', 'El naufragio del Gran Circo Támano en los mares del Caribe infestados de tiburones y destructores americanos' y 'El carnaval en Buckingham Palace'..., mezclado con tangos de Galdel, marchas militares, comida, bebida y la adquisición del bagaje cultural suficiente como para no tener que volver al teatro en el resto del año.» Y aunque no todo sea verdad en esta llamada, el espectáculo que acaba de estrenar en Madrid el grupo Támano de-vida-agitada resulta ser una explosión de ironía, crítica mordaz, humor de varios colores, movimiento y teatro lúdico a caballo entre el circo y el «músic-hall».

La obra es una creación colectiva del Grand Magic Circus francés (1), grupo corrosivo donde los haya, que ha llevado ante el público la vieja aspiración de unificar la fiesta y la calle, creando un estilo «salvaje» que los ha colocado en la primera fila del teatro marginal europeo. Y como esta visión del teatro se halla fuertemente emparentada a la que poseen los Támanos, nada más natural que éstos hayan utilizado el «Robinson Crusoe» para emprender una experiencia que ha de influir en la marcha del teatro independiente español.

Con esta línea pretenden llegar al público no habitual ni interesado en el teatro. Salir por las carreteras en plan «titerero». Divertir y animar en acordancia con su postura crítica. Utilizar la técnica comunicativa de las «Manolitas Chen» y demás compañías de revista que gozan del fervor popular. El medio con el que mejor realizarían sus representaciones sobre varios escenarios y con el público cerca y alrededor era el de la carpa de circo, pero conseguirlas es difícil y construirlas muy caro. Entonces han buscado otro tipo de locales que el teatro a la italiana, como el cine inmenso en Ma-

drid o el gimnasio en el que actuaron en Salamanca. Y el precio que sea el menor que el empresario del local les permite (en este punto las presiones son inevitables). Después del éxito de la «Castañuela 70» y las perspectivas de interés público hacia el teatro independiente, esta nueva baza tiene muchas posibilidades de funcionar, si los imponderables no intervienen.

Se le puede achacar a la obra el que responde a una posición muy característica del grupo francés dentro de su sociedad y su cultura, y que al trasplantarla aquí, a un contexto diferente, estructurando con rigidez lo que allí era espontáneo, pierde parte de su sentido desmitificador y destructor. Una excusa de peso son las sucesivas prohibiciones de nuestra censura a las creaciones colectivas que los Tábanos intentaron montar. Luego nos encontramos con la falta de la espectacularidad con la que el Grand Magic Circus sorprendía al público, interviniendo sus acróbatas, su escupidor de fuego, sus «strip-tease», sus cantantes de ópera, una serie de gente con habilidades efectivamente circenses. En el montaje Tábanos se ha sustituido esta vertiente por un trabajo enriquecedor a nivel visual, una contra-imagen en la que al artista o todo le sale mal o sus trucos son tan burdos que poseen gracia propia, y una elaboración meticulosa de los «gags» que casi siempre dan en el blanco.

En cuanto a la misma historia de Robinson y sus personajes, resulta más atrayente la forma en que se cuenta que la historia en sí misma. Robinson es un astuto pícaro de una sociedad imperialista que se las arregla para explotar a su indígena compañero de isla. Las hazañas del aventurero Robinson a veces no son más que un pretexto para encadenar escenas, y esta misma ruptura de la narración contribuye a no prestar demasiada atención al hilo argumental, lo ataca en su esencia. Para definir al espectáculo habría que emplear términos como «cachondeo», «desmadre» y «las ideas serias con risa entran».

Y mientras no se demuestre lo contrario, la distancia entre el «Robinson» de los Tábanos y la cultura popular no es mayor de lo que parece.

D. E.

(1) Sobre una idea de J. Savary y con versión española de Vicente Romero.



Foto: M. R. / A. R.

Mambrú se fue a la guerra

D. Rabe - T. E. I.

El decorado representa el interior de una casa de una familia media norteamericana, casi con seguridad perteneciente a ese amplio sector social de la burguesía conservadora que constituye la «mayoría silenciosa», soporte de un sistema político-económico y depositaria de unos valores morales en estado de crisis profunda. Bajo la apariencia de buenas relaciones familiares se esconden un hombre frustrado en pugna continua con su mujer absorbente, y un hijo con pocas ideas en la cabeza y menos deseos de permanecer en el «hogar».

En ese micro-mundo asfixiante y nauseabundo, un camión del ejército deposita al hijo mayor, que ha cumplido su servicio militar en el Viet Nam y resultado gravemente herido, no tanto por la ceguera física como por su destrucción ética. La reacción de la familia ante el regreso de uno de los suyos es la de envolverlo protectoramente, tratando de que olvide su participación activa en una guerra imperialista en el bando de los agresores y se adapte a las viejas circunstancias, comportamientos e ideales. En estos esfuerzos por alejar la realidad vivida por el «veterano de guerra» y adornar la miserabilidad cotidiana familiar, surgen conflictos, siendo imposible para los unos admitir las crueldades que sus soldados cometían en un pequeño y lejano país, igual que para el otro desembarazarse de unas ex-

TEATRO

perencias que lo han marcado para siempre.

El autor de la obra original, David Rabe, de 23 años, la escribió al regresar de cumplir su servicio militar, y el éxito enorme que acogió el estreno en 1971 demuestra que el problema central es uno que se clavó en las entrañas de la sociedad norteamericana, sensibilizando a todos sus sectores. Cerca de un millón de jóvenes llamados a filas y obligados a combatir por los intereses de las grandes compañías en contra de campesinos a los que nunca habían visto, pasaron por un calvario a través del que se diluía su propia personalidad y se convertían en bestias complacidas en el sadismo hacia sus víctimas. Un factor de índole colectivo como fue el uso masivo de drogas alucinógenas por parte de los soldados norteamericanos se puede comprender perfectamente si lo relacionamos con el asco de sí mismos y de lo que se les ordenaba, un comportamiento por lo demás muy peligroso de rechazar (toda desobediencia a órdenes militares en una guerra lleva a la corte marcial y condenas severas). Los testimonios aportados por los veteranos que regresaban de Viet-Nam no dejan dudas al respecto: la tortura de vietnamitas (sospechosos por el simple hecho del color de su piel) y las matanzas colectivas eran moneda corriente y aceptada. Chicos de pelo corto y maneras educadas, apreciados por sus profesores de High School y sus entrenadores de base-ball, sanos e inofensivos, al poco rato de desembarcar en el cenagal indochino se metamorfoseaban en sermáquinas enseñados a matar con pulcritud y efectividad. Al cabo de un año de ejecutar lo que de ellos se esperaba y recibir alguna que otra condecoración, o perder alguna que otra pierna, regresaban a su sociedad de origen sin posibilidad de integrarse plenamente en ella y sin ser comprendidos por los que se habían quedado. Muchos decidían no hablar de «aquello», mientras que otros ponían en práctica los métodos violentos aprendidos, en una lucha ciega contra todo lo que les rodeaba y que consideraban culpable de su aniquilamiento moral.

En cine, *Los visitantes*, de Kazan (como antes *Muriel*, de Resnais, referente a los franceses que regresaban de Argelia), ha abordado este mismo problema del desajuste síquico en los ex combatientes con mala conciencia de sus actos. *Stick and bones* lo presenta de una forma más ácida y desesperante. Ante la imposibilidad de reinserción del miembro familiar que ha regresado, y para evitar ser acusados de hipócritas y donantes de una falsa piedad autocomplaciente, los padres y el otro hermano persuaden al elemento disturbador de que su única solución es suicidarse, y mientras se derrama su sangre en la vasija respiran satisfechos y contentos por primera vez desde que el camión militar se detuvo a la puerta de su casa. Todo podrá seguir tranquilo, una vez eliminados los fantasmas de las víctimas inocentes al mismo tiempo que su ejecutor.

La denuncia contenida en esta obra era un golpe a las estructuras políticas norteamericanas y el reflejo de innumerables casos similares. En España, más distanciada emocionalmente la obra debido a las circunstancias diferentes, sigue teniendo fuerza revulsiva aunque existen en ella una serie de elementos (no sé si ya se encontraban en la versión original o son añadidos del T. E. I.) que a mi juicio tratan de hacer «digerible» para el rugoso estómago del buen espectador burgués los hechos relatados.

La densidad dramática a nivel psicológico, con actividades sicopáticas en varios de sus personajes, les singulariza excesivamente, restándoles credibilidad y convirtiendo los hechos en materia de estudio clínico. De esta forma se diluye la realidad del ex combatiente al presentarlo como un esquizofrénico que da más importancia a sus visiones que a quienes le rodean; la del padre, que resulta también un neurótico perdido, y la del «reverendo», tratado en forma farsesca. En contrapartida, en montaje gana así en efectismo y «teatralidad», apoyándose en la técnica de «Método Stanilavskiano» que el director, W. Leyton, ha desarrollado en el grupo.

A este respecto, convendría quizá encajar esta obra dentro de la trayectoria general del T. E. I., único grupo independiente con local propio, y que en los últimos años ha montado más obras que ningún otro, de mucho interés varias de ellas. A nivel esquemático se podrían dividir sus obras entre las «sicologistas», literarias y discursivas, apropiadas para el uso del «Método», y las de tipo farsesco, superficiales y manieristas, muy trabajadas a nivel plástico pero de poco interés tanto ideológico como lúdico. Entre estas dos constantes se han debatido sus experiencias, evidenciando en cierto modo que pesa en ellos tanto el deseo de tratar temas polémicos como el de gozar del formalismo.

Y en una misma obra pueden coexistir los dos en ciertos momentos. En este *Mambrú* se incluyen elementos burlescos, humorísticos, que no creo que «den respiro al espectador para prepararlo al siguiente impacto» como han pretendido, sino que distraen, contrapesan la carga destructiva y ayudan a digerirla, limándola hasta convertirla en otro ingrediente estético. Lo mismo me parece que sucede con la inclusión de la chica-visión del ex combatiente, poetización «bella» pero sin mucho que ver con la entidad del conflicto.

Respecto a las denuncias que se han presentado contra la obra por una hipotética rudeza excesiva en la relación agresiva del soldado hacia sus padres, sólo nos queda lamentar, una vez más, la escasa amplitud que los sectores reaccionarios del país pretenden dejar a la temática teatral. ¡Qué dirían si en vez de localizarse la acción en los Estados Unidos lo hubiera sido en nuestros pagos!

DEMETRIO ENRIQUE



Foto: Demetrio.

Título: «Mambrú se fue a la guerra».—*Versión* T. E. I. sobre «Sticks and bones», de David Rabe. *Montaje:* T. E. I.—*Decorados:* A. Taraborelli.—*Colaboración de:* Ana M. Ventura (Harriet) y José F. Vidal (Oscar).—*Estreno:* Pequeño Teatro, Madrid, 13-IV-74.

un grand magic circus espagnol



manger et le boire, les plus belles femmes de la ville et un bagage culturel suffisant pour pouvoir se dispenser de retourner au théâtre pour le reste de l'année." Le spectacle, inutile de le préciser, tient ses promesses. Et les voilà partis avec leurs trompettes et leurs costumes de clowns, bien décidés à rompre avec la routine et le conventionalisme. La partie engagée est d'autant plus importante que jamais encore le théâtre marginal n'a eu à jouer un rôle aussi grand.

La mise en scène est moins brillante que celle de la troupe française. Ici manquent le cracheur de flammes et les acrobates ; les acteurs ne peuvent se déshabiller ; le public ne peut pas participer et il est interdit de défiler en pleine ville (tout juste, devant la porte, à la sortie). D'autre part la transposition de l'œuvre pose un certain nombre de problèmes : les mythes et les traits hérités du spectacle français n'ont pu être transposés de manière tout à fait adéquate dans le contexte spécifique de la réalité espagnole. Mais ces insuffisances sont contrebalancées par un montage élaboré avec beaucoup de soin et dans lequel apparaissent des trouvailles visuelles et plastiques d'une certaine force.

Robinson Crusoë se remémore ses faits et gestes et les grandioses aventures qui l'on conduit sur son île déserte. Et son aventure ne manque pas de portée.

Demetrio Enrique

Peu après que le "Grand Magic Circus" a étonné et divertit la moitié du monde avec ses numéros et ses animaux tristes, un groupe du théâtre marginal espagnol a monté sa propre adaptation des "Derniers jours de solitude de Robinson Crusoë". Sous un chapiteau pouvant accueillir 2 000 personnes, il compte parcourir villes et villages pour y porter son tonie, sa vision démystificatrice, ses moqueries et son agressivité. Voilà une initiative qui (si la censure ne l'interdit pas) marquera une époque quant aux relations qu'entretiennent le théâtre et la société dans l'Espagne d'aujourd'hui.

Le Théâtre Tabano a été l'un des groupes marginaux qui a réalisé le meilleur travail mais qui a rencontré aussi le plus de problèmes avec l'administration. Après avoir obtenu un triomphe inespéré en 1970 sur une scène commerciale de Madrid, dans une création collective où tout était tourné en dérision, avec humour et en musique, et après avoir réussi à intéresser un public qui n'a pas l'habitude du théâtre, le groupe vit ses représentations suspendues pour motif "d'ordre public". Il s'en suivit une période de malchance (à cause de la censure) qui faillit entraîner la désintégration du groupe. Des tournées à l'étranger pour les travailleurs espagnols émigrés réussirent à le maintenir en vie, jusqu'à ce qu'une œuvre "inoffensive" de Garcia Lorca (Le Petit Retable de Don Cristobal) fût autorisée, grâce à quoi la troupe fut invitée l'an dernier aux festivals de Nancy, de Manizales, de Caracas et de Porto Rico.

A leur retour en Espagne ils décidèrent de rester dans la ligne de l'humour et du cirque en choisissant d'adapter le "Robinson Crusoë" du Grand Magic Circus, que la censure avait autorisé. L'entreprise est ambitieuse, d'autant plus qu'ils ont décidé d'aller chercher le public populaire là où il se trouve, en transportant le chapiteau pour proposer "des tangos de Gardel, des marches militaires, le



magnus & hijos, s. a.

RICARDO MONTI

MAGNUS: Deformación gratuita.

Foto Demetrio.



Magnus representa un puro ejemplo de las formas de comportamiento, actividades, mentalidad y escala de valores que el empresario capitalista posee y aplica. Es un personaje-arquetipo en el que se concentra la voluntad de vencer y la falta de piedad con el vencido, la fuerza bruta y la intolerancia, la astucia comercial y el orgullo. Apoyado en sus cualidades innatas», ha sido lo suficientemente hábil como para ascender por la escala social y mantenerse en una posición dominadora.

Sus relaciones para con los demás se rigen por la ley de sus intereses propios: si alguien le puede servir, lo utilizará al mismo tiempo que lo estruja. Su categoría de «hombre superior» (conferida por su éxito económico) le lleva a imponer sus normas de actuación a sus subordinados, quienes le acatan resignados... esperando llegar un día a ser como él.

En esta obra se sitúa a Magnus como cabeza de una familia compuesta por sus tres hijos («cachorros» que son adiestrados para convertirse en fieras) y un vagabundo al que Magnus mantiene encadenado como un perro y que constituye la única persona que verdaderamente le comprende. La llegada accidental de una joven, invitada a cenar en la casa y que no se imagina lo que contiene, sirve para desencadenar un «juego de la falsa apariencia» en el que se intenta introducir al espectador.

A este respecto habría que hacer referencia a aquella estupenda obra del cubano Triana, *La noche de los asesinos*, en la que se inspira *Magnus*, aunque también incida en la vía de *Las criadas*, de Gênet. Se trata de que los miembros de una familia se reúnen para representar diferentes papeles, intercambiándose las caretas y afirmando vehementemente lo que poco más tarde ha de ser negado. Ilusionismo, representación dentro de la representación, disfraz de la realidad, el juego del simbolismo se lleva muy lejos, sin que la calidad del texto pueda acompañar dignamente a la acción. Este tipo de teatro ceremonial y «mágico» exige planteamientos menos di-

rectos y voluntarísticamente políticos que os que han intervenido en el montaje de «Magnus».

Una prueba de este desfase entre la intención y el método empleado lo tenemos en el desenlace. Después de mostrarnos el dominio de Magnus sobre sus «cachorros» brutos y teledirigidos, y sobre su lacayo encadenado (un viejo que fue rival de Magnus —«cosa que yo hubiese hecho igual contigo en caso de haber resultado al revés nuestro enfrentamiento», que dirá el viejo—), llega un momento al final del segundo acto en el que los hijos deciden rebelarse. Agarran un afilado cuchillo, y sin que Magnus crea que va en serio la cosa, lo apuñalan abundantemente.

Este ajusticiamiento (o acto de liberación del tirano) no viene dado por la evolución del conflicto entre los personajes, sino que responde a un planteamiento apriorístico de que los oprimidos han de aniquilar a sus opresores. En este sentido me parece que la obra cae en un dirigismo político» (diferente al panfleto, pues éste es sencillo y popularizante), que ni convencerá ni llegará a preocupar al espec-

tador burgués. ¿Que los monstruos plutocráticos tipo Magnus han de terminar ineclutiblemente destrozados a manos de sus ex-esclavos? Si así lo exige el argumento de la obra, bueno, de acuerdo.

Todo exceso gratuitamente deformado provoca la inhibición del espectador, especialmente cuando el nivel simbólico empleado sirve de barrera distanciadora que aumenta todavía más la distancia entre el personaje de ficción y el señor sentado en la butaca.

Esta lección aleccionadora y ejemplar que nos ofrece *Magnus e hijos*, S. A., me parece demasiado fácil y artificial, y por eso no me convence. Sin embargo, en el montaje he encontrado elementos de bastante interés. Dejando al margen el exuberante barroquismo que lo impregna todo, y que cae en el esteticismo (como en el caso de la procesión de los tres hijos con el receptáculo humeante y sus vestiduras tipo *Yerma*), el uso de la iluminación es muy bueno.

Sobre la escena cuelgan varias lámparas corrientes, con unos cordones que sirven para que los actores vayan modifican-

do el espacio luminoso (apagando y encendiendo bombillas), a medida que la situación lo requiere. Esta idea simple resulta de gran eficacia a la hora de crear una situación. También destacaría diferentes imágenes de gran fuerza visual, como el lavado de los pies de Magnus por parte del viejo, la representación que un hijo realiza sobre la mesa del banquete, o ese símbolo de la justicia con sus balanzas y su cara cubierta por una media de nylon.

Es destacable que un grupo latinoamericano (fundado en 1971, dependiente del Ateneo de Caracas y organizador del Festival Internacional de aquella ciudad) venga a España. Pero esta obra no parece ser la más adecuada para entablar conocimiento con el vitalista teatro latinoamericano actual.

DEMETRIO ENRIQUE

Título: Magnus & hijos, S. A.
Autor: Ricardo Monti.—*Director:* Carlos Giménez.—Por el grupo «Rajatabla».—*Intérpretes:* Alexander Milic, José Salas, F. Alfaro, W. López, A. Acosta y M. Romero.—*Estreno:* Pequeño Teatro, Madrid, febrero 1975.



TEATRO DE MISIONES: MACHADO.

TEATRO

Así que pasen 50 años

Los años locos no lo fueron tanto para el teatro español. Si un seminario montado en el Instituto Alemán ("Proyectos de Reforma del teatro español. 1920-1939") y la reciente exposición-espectáculo de la galería Multitud sobre la experiencia de La Barraca (ver CAMBIO16, número 171) han recuperado antecedentes es porque durante la segunda y la tercera década del siglo fueron diseñados los moldes en los que se fundiría el actual movimiento independiente.

Muerte y resurrección

Claro que la fuerza de un nombre como el de García Lorca tiene un peligro: el de confundir su experiencia con la totalidad del fenómeno; y, por supuesto, las cosas son diferentes. Hacia 1917, por ejemplo, comienza el teatro menestral y obrero —obras virulentas, desesperadas— del *Novedades*, y entre 1919 y 1921, Rivas Cherif dirige, para un público obrero, la sección teatral de la Escuela Nueva.

Al filo de los años 30 cambia la tendencia: la generación del 98 prefiere experimentar en los llamados teatros de arte. Los Baroja presentan *El mirlo blanco*, Valle-Inclán dirige *El cántaro roto*, *El caracol* es obra conjunta de Azorín y Rivas Cherif.

"Las Misiones Pedagógicas" —obra de la República— son, en cambio, una recuperación de las raíces del movimiento. Aldeas, pueblos, barrios marginales, reciben a los conjuntos, cuya

actividad dependía de Alejandro Casona, responsable del rubro teatro."

"Si el teatro de misiones —explica por entonces un informe— nace y vive en cierto modo como nació y vivió nuestra farándula primitiva y se nutre en sus mismos repertorios, es sólo porque va dirigido a un público análogo en gustos, sensibilidad, reacción emotiva y lenguaje."

En 1932, y apoyada en una subvención oficial de cien mil pesetas anuales surge "La Barraca", de García Lorca, que al desaparecer —1936— es reemplazada por las "Guerrillas de teatro", obra del Consejo Nacional de Teatro que presidía Antonio Machado y que mezclaba teatro clásico y político a través de frentes y fábricas. Todo se extingue en 1939 para resucitar, durante la década del sesenta, tal vez con un criterio profesional más rico y más realista. ♦

Ubu y el pasodoble

Por azares de la programación veraniega del Teatro Alfil, el Padre Ubu, embrutecida caricatura de cuantos tiranos en el mundo han sido, comparte escenario con un ajado e histérico matrimonio que baila devotamente el pasodoble nacional. Representados por dos grupos independientes —“Caterva”, de Gijón, y “Ditirambo”, de Madrid—, son, junto con el *Terror y miserias del Tercer Reich*, del T. E. I., de los pocos espectáculos teatrales planteados con rigor y seriedad que se ofrecen al público madrileño en estas noches calurosas.

Desde su mítica aparición en un teatro francés, en 1896, con la palabra “mierda” y otras similares como parte fundamental de su vocabulario, el Padre Ubu dinamitó los convencionalismos y la rigidez del teatro comercial para dar rienda suelta al absurdo, el sarcasmo, la burla cruel a las autoridades y el ataque frontal a todo lo respetable. Su autor, Alfred Jarry, ridiculizó la insaciable búsqueda del poder y del dominio, por seres estúpidos y sin principios éticos, de los que Ubu era su más caracterizado portavoz.

Convertido en personaje clásico el Padre Ubu, y en obra clave del teatro contemporáneo *Ubu Rey*, acercarse a ellos requiere fuertes dosis de imaginación y valor. “Sí, es una obra clásica —declaran a CAMBIO16 los miembros del grupo “Caterva”—, pero en España apenas se la conoce. Debido a su estructura abierta, su abandono del análisis psicológico y su facilidad de *celtiberizarse* y admitir el circo y los juegos de participación, nos interesó por condensar la forma de teatro que nos gustaría hacer.”

Con seis años de edad, y otros tantos miembros, el grupo “Caterva” se lanzó, con *Ubu*, a la aventura profesional. “Antes habíamos hecho pasos de Lope de Rueda —explican—; una creación colectiva en mimo sobre la muerte de personajes famosos; la *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolinos y su amante*, de R. Morales, y un espectáculo de Valle-Inclán. Nuestra estética se basa, pues, en la caricatura y en la sátira.”

El otro grupo que actúa en el Alfil, “Ditirambo”, es uno de los que cuenta con mayor cantidad de detractores y de apasionados defensores.

Esta división acusada de opiniones se debe a la línea de experimentación formal y literaria que lleva a cabo.



LO AZAROSO DE LA PROGRAMACION VERANIEGA: "UBU REY" Y "PASODOBLE".

Compenetrados con el exuberante y barroco universo mental de Romero Esteo, semidesconocido autor español que cuenta con inacabables obras en las que corrompe y destruye el lenguaje, los símbolos y las ceremonias, han montado su *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* hace un par de años, y ahora este *Pasodoble* de dos únicos personajes.

En *Pasodoble*, por encima del conflicto matrimonial que da estructura, se muestra la lucha entre dos mentalidades oficiales y dominantes: la tradición y la tecnocracia. Al mismo tiempo se gira alrededor de la teología,

el sexo, la hipocresía, el hastío y la confusión. “Excepto la zona norte —dicen los de *Ditirambo*—, hemos recorrido casi toda España con *Pasodoble*. La mejor acogida ha sido la de Barcelona, donde ha entusiasmado. En ocasiones el público ha mostrado su desacuerdo, bien por sentirse atacado ideológicamente, o por no compartir nuestra estética. Este último sector suele mantener un silencio acompañado de reconocimiento por el esfuerzo técnico. Pero la gente que se mete en la obra se deja embargar por su atmósfera y profundiza en sus diversas lecturas, sale cautivada.” ♦

Piruetas imperiales

Con diecisiete años de retraso ha llegado a un escenario comercial español la última obra de teatro de Boris Vian, un francés que además de ganarse la vida con la literatura fue trompetista de jazz, autor de canciones, mecánico de automóviles, delfín del existencialismo y luminaria de la cultura francesa de posguerra.

Los forjadores de imperio se estrenó hace dos semanas en el teatro Alfíl, de Madrid. El montaje corrió a cargo del grupo de actores Imagen 6, constituido en cooperativa. «Hace trece años —dice Carla Matteini, autora de la versión al castellano— *Los forjadores de imperio* ya fue representada por Dido Pequeño Teatro, y dirigida por Ricardo Salvat. Sólo fueron autorizadas tres funciones, en la modalidad de "cámara de ensayo". Cuando se quiso pasar a teatro comercial hubo bastantes problemas de censura. En esta versión —continúa Matteini— se han prohibido varias frases, sobre todo en el tercer acto, en el que Vian expresa sus ideas antimilitaristas. Han tachado una página completa».

Pero *Los forjadores de imperio* ya conocía una versión castellana diferente. La que publicó Carlos Rodríguez Sanz en la colección de libros de teatro de *Cuadernos para el Diálogo*. Aquello fue en 1968 y, al pare-

cer, desde entonces ha habido algunos cambios en la traducción. «En este montaje —dice Rodríguez Sanz— faltan casi todos los retruécanos, los chistes verbales, toda la gracia superficial de la obra. No han entendido que la profundidad en Boris Vian es, precisamente, su superficialidad.»

«He tratado de eliminar parte de su retórica —alega Carla Matteini— porque pienso que *Los forjadores de imperio* es demasiado literaria. He quitado metáforas y giros de palabras para agilizar el texto y endurecer su contenido. El teatro del absurdo ha envejecido con suma rapidez.»

La obra ha sido pensada, realizada y producida por los propios actores. «Este trabajo de equipo —dice el actor y codirector, Antonio Malonda— no supone que las decisiones correspondan a la mayoría, sino a quien domine mejor una materia. Excepto Yolanda Monreal y yo mismo, que habíamos formado parte del grupo Bululú, el resto de los actores nunca había participado en una estructura teatral colectiva.»

No se ha notado un gran entusiasmo crítico hacia *Los forjadores de imperio*. La tarascada de Boris Vian hacia la pequeña burguesía queda, por lo visto, un poco alejada de lo que estos días se quiere ver en España. La obra fue publicada en 1959



EL IMPERIO POR LOS SUELOS

—poco antes de la muerte de su autor— en los *Dossiers du Collège de Pataphysique*. El original estaba profusamente ilustrado con escenas militares, triunfales desfiles y monumentos funerarios, además de una pintura catalana del siglo XV, que Vian había encontrado en un museo, y que mostraba una flagelación de Cristo «de una repelente obscenidad», como dijo su biógrafo Noël Arnaud. Quizá sea aún demasiado pronto para ver aquí la versión íntegra.

Cuenca: El teatro independiente, unido

Demetrio Enrique.



"Happening" en Cuenca.
Clausura con la liberación de una paloma.

La II Semana de Teatro de Cuenca, clausurada a finales de marzo, ha dado pie para que una docena de grupos profesionales de teatro se reunieran junto con miembros de grupos de base (que actúan en barrios o en la calle sin remuneración), programadores, críticos y autores para discutir sobre los problemas que les afectan colectivamente.

En la reunión de Cuenca se han perfilado tres grandes bloques de temas sobre los que el teatro independiente quiere plantear su batalla ante la Administración.

- El primero se refiere a la **libertad de expresión**, coartada en la actualidad por los diversos apéndices de la censura. Entre su forma más directa —el control de los textos y la supervisión de los más pequeños detalles del montaje— privativa del Ministerio de Información y Turismo, y los poderes que poseen todas las autoridades provinciales y locales, son numerosas las posibilidades de que un grupo que haya preparado su montaje durante meses se encuentre sin poder representarlo.

- En el segundo se exige la **libertad de actuación** en cualquier sala o lugar. De acuerdo con la vigente reglamentación de locales teatrales apenas hay salas que cumplan con todos los requisitos. Por un lado, está el caso del grupo que desee abrir un local para mantener una programación continua a precios reducidos, sin tener que ceder la mitad de los ingresos al empresario. Por otro, se hallan los organizadores de actividades culturales en pueblos y barriadas, que tienen que acudir a locales en malas condiciones técnicas, pero que son los únicos a su disposición.

- El último bloque trata del **status jurídico y laboral del teatro independiente**, que es nulo. Sin entidad jurídica, acogidos a una ley de teatros de cámara y ensayo caduca e irreal, sin que los miembros de los grupos profesionales puedan obtener el carnet de actor ni se les incluya dentro de la Seguridad Social ni del sindicato, sus componentes son, ante la ley, gentes sin derecho alguno. Por ello reivindican el concepto de "trabajadores del espectáculo".

Demetrio ENRIQUE

TEATRO

El cambio de Arniches

Un equipo de actores inicia una experiencia inédita en el mundillo teatral español: han alquilado un local —el madrileño Arniches, en la calle Cedaceros— y se disponen a convertirlo en una base de trabajo para grupos independientes y cooperativas.

“Se ha demostrado —dice uno de sus portavoces— que la supresión de los empresarios de compañía y de local es un paso para la revitalización del teatro. Vamos a tratar de poner en práctica varias de las reivindicaciones profesionales planteadas por los trabajadores del espectáculo.”

TEATRO ARNICHES
NUEVA PROGRAMACION
A PARTIR DEL 12 DE DICIEMBRE 1975



GRUPOS COOPERATIVAS
TEATRO INFANTIL Y
MARIONETAS
RECITALES
MUESTRA
DE
ARTE

NUEVA POLÍTICA
DE PRECIOS
LA BUTACA
MÁS BARATA
DE TO MADRID



A LA SUBIDA
DEL MEJOR
EL TEATRO
REBAJAO

“Para llegar a ese público que normalmente no acude al teatro se reducirán al máximo los precios de las localidades: la más cara costará 175 pesetas y habrá diversas posibilidades de obtener reducciones.”

La inauguración del proyecto se ha efectuado con ese mismo *Pueblo de España, ponte a cantar*, prohibido en Madrid en el verano después de tener todos los permisos en regla y autorizado posteriormente en Barcelona y otras ciudades. Los cuatro actores y los tres músicos que forman la cooperativa cantan los versos que sobre España han escrito trece poetas —Machado, Neruda, Alberti, Pedro Beltrán Vallejo y Miguel Hernández, entre ellos—. Para más adelante se han programado actuaciones de grupos musicales y de cantantes de los diversos países españoles, un festival de teatro infantil y exposiciones de carteles de los grupos independientes junto con la obra de artistas gráficos. ♦



DEMETRIO ENRIQUE

RATEROS EN UN REMOLQUE

TEATRO

Ratas y rateros

Tres argentinos, un venezolano, un mejicano y un español forman el Grupo Internacional de Teatro (GIT), que hasta la Semana Santa ocupará la madrileña sala Cadarso con una versión económica — a veinte duros la butaca — del *Retaule del flautista*, la farsa de Jordi Teixidor, que para la ocasión han bautizado *Ratas y rateros*.

El GIT se formó en Colombia hace tres años, y sus seis miembros proceden de distintos grupos de teatro independiente. *Ratas y rateros* se ha representado ciento cuarenta y cinco veces en diversos lugares de España y, antes de eso, en varios países latinoamericanos.

“Nunca hemos actuado en un teatro comercial — ha dicho a esta revista uno de los componentes del GIT —. La mayoría de nuestras actuaciones las hemos hecho en pueblos y barriadas. Nuestro montaje se puede adaptar a cualquier sitio y es fácilmente manejable. En la localidad aragonesa de Verdún hemos llegado a actuar de noche, subidos al remolque de un camión, mientras casi todos los vecinos del pueblo asistían envueltos en mantas para protegerse del frío.”

Ratas y rateros quiere ser, según sus intérpretes, “un trabajo vivo y atento a las necesidades políticas y culturales de nuestros respectivos países”. La acción no está inserta en ninguna época concreta, por lo que el vestuario y los decorados son escuetos y atemporales. “Lo que nosotros pretendemos — dice otro de los miembros del grupo — es conseguir una comunicación directa con todo tipo de público. Apenas hemos notado diferencia entre las reacciones del público español y las del espectador de las regiones interiores de Colombia o Méjico.”

El Grupo Internacional de Teatro suele alternar sus representaciones con recitales de canción sudamericana. “También tenemos un proyecto muy avanzado: *La madre*, de Gorki.”

T.E.I.: Antes y después del Pequeño Teatro

*¡Oh, Pequeño Teatro,
pobre Pequeño Teatro,
has sido embargado y
estamos muy apenados!*

Por no poder pagar las 300.000 pesetas de deudas contraídas ha cerrado definitivamente sus puertas en este mes de julio el Pequeño Teatro de Madrid. Por su importancia dentro de la evolución del teatro independiente español, al ser el primer local dirigido por un grupo independiente que se abrió al público de forma continua y acogió a numerosos grupos y cantantes marginales, merece que se cuente su historia y la del TEI (Teatro Experimental Independiente), su fundador.

Para los grupos de teatro, el circuito de los Colegios Mayores y el de las Cajas de Ahorro son los que les proporcionan la mayoría de sus ingresos, así como los de los barrios y pueblos, cada vez más factibles, les aportan el público que no va a los teatros. Pero les hace falta otro eslabón, que es el de las salas teatrales estables, localizadas en el centro de las ciudades, que les permite mantener la misma obra en cartel durante una larga temporada y darla así a conocer al gran público. Para los grupos profesionales más arriesgados, la posibilidad de abrir ellos mismos un local donde ensayar, guardar los materiales y representar, es su deseo más ambicionado.

Ahora mismo existen en España varias de estas salas: el Cinema Valencia (en Valencia), la Villarroel (en Barcelona), el Lebril Blanco (en Pamplona) y la Cadarso (en Madrid), aunque ninguna pertenece a un grupo de teatro. Ha habido varias experiencias de dedicar teatros comerciales a las nuevas actividades, como el Capsa, de Barcelona, o el Alfíl, el Benavente y el Arniches, de Madrid. Unos se mantuvieron poco tiempo en la nueva línea y otros la alternan con montajes tradicionales.

El Pequeño Teatro, con sus escasas ochenta butacas (el nombre no es nada gratuito), se mantuvo durante cinco años en la brecha. Se emparentaba a los otros teatros en el elevado precio de la entrada y la programación diaria. Y se diferenciaba en su uso, la forma de llevarlo y los espectáculos presentados. Por las mañanas servía como centro de formación de actores, de los que muchos pertenecían al propio TEI (como José Carlos Plaza, Paco Algorta, Paca Ojeda, Pepe Vidal, etc.) y otros harían carrera aparte. Entre la gente conocida, por sus aulas pasaron Ana Belén, Tina Sáinz, Enriqueta Carballeira, Massiel y Eusebio Poncela. Por

las tardes solía ensayarse la obra en preparación por el grupo, que ha sido el más prolífico de los grupos independientes españoles en número de obras y de representaciones.

La forma de gestión era cooperativa, con el grupo como único responsable. Quizá uno de los mayores problemas que asaltaron al TEI fue el del sostenimiento del local, crónicamente deficitario. Al no estar contempladas por la legislación vigente las salas de teatro experimental, éstas tienen que declararse como cafés-teatro. Los inconvenientes son múltiples: la Sociedad de Autores cobra de acuerdo con el tiempo que dure la representación, lo que obligaba a cortar los montajes; los impuestos exigidos son, en comparación, mayores a los que cotizan las salas de fiestas y *night-clubs*; limitación del número de actores que pueden intervenir en la función en relación con los vestuarios existentes, etc. Si se une el elevado alquiler del local (la zona es una de las más caras de Madrid) a los gastos desorbitados por los diversos impuestos, se explica que a pesar de las 200 pesetas que costaba la butaca no fuera posible conseguir la rentabilidad de la empresa. Cada cierto número de meses se amontonaban las deudas, y sólo salían de ellas movilizándolo a sus simpatizantes u obteniendo alguna ayuda estatal (del Ministerio de Información y Turismo) o privada (como la Beca March). Las excelentes relaciones públicas que los del TEI supieron cultivar fueron, junto con las horas de trabajo no remunerado de sus miembros en el funcionamiento diario del Pequeño Teatro, las ra-

zones que alargaron la agonía económica del local hasta este verano.

La inversión inicial en el acondicionamiento del Pequeño Teatro (demasiado lujoso, enmoquetado) se obtuvo con las representaciones de una obra de P. Población, muy espectacular, en domicilios privados de componentes de la alta burguesía. Llamada «La sesión», era una mezcla de psicodrama auténtico y ficticio que se prestaba a la técnica interpretativa del grupo. Luego se emitieron acciones que fueron suscritas por abundantes mecenas, poniéndolas muchos de ellos a nombre del propio TEI. Legalmente, el Pequeño Teatro era una Sociedad Anónima.

Al inaugurarse, el TEI publicó un escrito de presentación en el que decía que se imponía «una seria renovación teatral fuera de los tradicionales esquemas comerciales, y que ésta es posible tanto debido a la existencia de un público que todavía no encuentra una realización concreta de sus necesidades como también al perfecto funcionamiento de grupos experimentales de teatro independiente». La obligada acogida al estatuto de cafés-teatro, al ser imposible cumplir con las normas legales que establecen los requisitos que deben reunir los teatros (telón frontal de acero, altura mínima de seis metros, determinada distancia entre el frente y el fondo del escenario, puertas de salida en varios puntos, etc.), repercutió en que las primeras obras que allí se representaron lo hicieron ante una audiencia que bebía placidamente su whisky en torno a coquetas mesillas. El coste de los camareros y la bebida y la cuarentena escasa de plazas fueron tan graves para el resultado de la experiencia como el distanciamiento «burgués» que se producía entre actores y público de cafés-teatro en ambiente de café-teatro. Con la supresión de las bebidas se acentuó el carácter teatral del local y se evitó la llegada de despistados respecto al lugar donde se metían. De todas formas, el carácter «joven ejecutivo» mezclado con el «burgués noctámbulo» de los espectadores fue siempre el predominante.

Respecto al último punto que diferenciaba al Pequeño Teatro de los tea-





trós comerciales. El del teatro experimental, que testimonian del carácter eminentemente experimental de casi todos ellos. El que muchos resultasen éxitos de público se debía a factores que nada tienen que ver con la comercialidad facilona de los teatros tradicionales.

Aunque fueran muy numerosos los grupos y cantantes que pasaron por el Pequeño Teatro, para casi todos ese nombre va estrechamente unido al del TEI, su propietario y animador.

HISTORIA DEL TEI

Los orígenes del TEI se remontan a la formación, en 1960, del TEM (Teatro Experimental de Madrid), en torno a Layton y a Miguel Narros, como escuela de actores.

En 1965 se presentaron por primera vez al público, dentro del Ciclo de Teatro de Cámara y Ensayo que se montó en el Beatriz. Su *Proceso a la sombra de un burro*, de Dürrenmatt, constituyó un tremendo éxito y una prueba evidente del nacimiento habitual del teatro. El TEM se planteó en un momento dado la alternativa entre dedicarse exclusivamente a formar actores o lanzarse a la producción de espectáculos, con todas las dificultades que esto entraña a la hora de necesitar un equipo de gente que pueda llevar las tareas administrativas y técnicas, complemento de la dirección y actuación, pero menos gratificantes.

La discusión sobre ese punto coincidió con el montaje por varios miembros del TEM del *Terror y miserias del III Reich*, de Berthold Brecht, obra denunciatoria del nazismo que fue pro-

Durante varios años, el TEI profundizó en la preparación técnica de sus miembros mientras montaba obras como *Electra*, de Eurípides, *La boda del hojalatero* y *La sombra del valle*, ambas de Synge. Layton solía dirigir las obras y relacionarlas estrechamente con sus clases. Resulta curioso verlo en los ensayos, en donde impulsa al actor para que desarrolle improvisaciones que le ayudarán a adoptar su personaje y que luego, a la hora de montar una escena de la obra, casi nunca permite que se modifique el texto. Pero lo que más sorprende al espectador habitual del teatro comercial español, donde es rarísimo que el director vuelva a tomar interés por la obra al cabo de una o dos semanas del estreno, es encontrarse a Layton en una representación cualquiera del grupo con un bloc de notas en el que escribe sus impresiones para comentarlas con los actores al término de la función. Y muy a menudo citarlos para la tarde siguiente a fin de ensayar de nuevo una escena.

De esta forma, se entiende que en una entrevista Layton dijese que la representación de la *Historia del Zoo*, de Albee (obra dirigida por él), que más le había gustado fue una de las últimas que se dieron, dos años después del estreno, tras innumerables reajustes y trabajos sobre el montaje. Otro de sus principios es conseguir que cada función sea vivida por el actor como si del estreno se tratase. Con el dominio de la técnica de la improvisación cree que puede el actor conservar la frescura de un texto des-

(como de todo el teatro independiente) ha sido el llegar a la función única diaria, salvo el sábado y el domingo, en que se podrían dar dos.

La influencia de Layton en el grupo se nota en la práctica del «Método» por parte de los actores (aunque no lo apliquen a todas las obras), en la predilección por autores anglosajones, entre los que se cuentan Albee, Kopit, Tennessee Williams, Pinter, Rabe y el mismo Shakespeare, casi todos a través de obras basadas en la abundancia de diálogo y la importancia de la expresividad y gestos del actor (fácilmente perceptibles debido a las dimensiones de la sala), y, por último, en su actitud política. Para Layton, es teatro político todo aquel que diga algo sobre las obsesiones y los problemas del hombre de hoy. Así, de forma tan general, esta postura se ha exteriorizado a nivel de grupo en que varias de sus obras más críticas lo eran en cuanto crítica de la sociedad y cultura inglesa y norteamericana, pero sin apenas relacionarse con la España que ellos vivían. Al centrarse en temas ajenos al espectador español, tanto por distancia (el regreso del soldado americano que combatió en Vietnam en *Mambrú se fue a la guerra*) como por desequilibrio mental en los protagonistas (el caso del matrimonio de *Un ligero dolor*), su problemática quedaba tan lejana que no impedía la buena digestión al espectador solvente.

Hubo tres obras que trataron de aproximarse al fenómeno político. En *Los justos*, de Camus, con un análisis caracteriológico de los personajes muy de acuerdo con su técnica stanilavskiana, las disquisiciones sobre la li-

cidad o no de la violencia parecían quedar superadas por el contexto real de la España de fines del franquismo. Su creación colectiva *Después de Prometeo*, que se basaba en improvisaciones realizadas durante largos ensayos, abandonó la palabra discursiva para centrarse en la expresividad corporal y la comunicación al espectador de la «verdad» contenida en las vivencias personales de los actores. Esta técnica orgánica sólo puede funcionar cuando existe una total identificación entre las ideas de la obra y las de los propios actores. Y el resultado del montaje, donde la opresión y desesperanza del ciudadano actual quedaba presentada de modo frío y más aséptico que sincero, demostraba un hecho palpable: la incoherencia ideológica del grupo y su lazo de unión debido al uso de la misma técnica interpretativa. Con el *Terror y miserias del III Reich*, reestrenado en el verano de 1974 y su obra más claramente política, obtuvieron una calurosa acogida a lo largo de todo el territorio español, en donde la representaron más de 500 veces. El montaje superponía estilos dramáticos en los diferentes *sketchs* y se acogía bastante fielmente el espíritu del autor. Se notaba la falta de un intento de aproximar a nuestro presente los hechos contados, pero es muy probable que la censura no lo hubiera permitido.

La obra que para muchos ha sido la mejor del TEI es la *Historia del zoo*, de Albee. La concentración del interés escénico en los diálogos y realidad física de sus dos personajes (apoyados como elemento material en el banco sobre el que se sientan y que les ofrece diversos usos) a través de una interpretación en la que los dos actores se han creído sus papeles y sus historias y convencen de ello al espectador, se prestaba perfectamente al «estilo» del grupo. Junto a esta seriedad máxima se hallan otros dos buenos montajes que corresponden a la vertiente festiva del TEI, que es casi tan definitoria de ellos como la anterior. Son el *¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!*, de Kopit, farsa delirante, y el famoso *Proceso a la sombra de un burro*, que en su reposición ha perdido fuerza y se ha banalizado.

Quizá el grado más elevado de superficialidad y esteticismo en sus montajes se diera en su *Historia de un soldadito*, de Stravinsky, en plan de ballet teatral.

Después de entrar de lleno en los circuitos comerciales desde hace ya dos años, su último espectáculo, el *Cándido*, creación colectiva basada en Voltaire, con música de Víctor Manuel, y que han estado ensayando durante largo tiempo, ha sido pensado con vistas a las salas comerciales. Invitado a la Bienal de Venecia, será estrenado en Madrid a principios de septiembre en el Lara. Para entonces el grupo espera haber encontrado otro local, mayor que el Pequeño Teatro, en donde instalarse y proseguir sus actividades pedagógicas y profesionales. Y quizá puedan repetir su idea de mantener un grupo fijo y realizar giras con otro.

Texto y fotos:
DEMETRIO ENRIQUE

CANDIDO: EL PRIMER VOLTAIRE

En el número del verano (OZONO 11) comenté la evolución del TEI como obligado homenaje al papel que representó para el teatro independiente madrileño su local, el Pequeño Teatro. Allí anuncié el próximo estreno en el Teatro Lara del «Cándido» que llevaban preparando desde hacía año y medio. Como esta función es, sin lugar a dudas, la más interesante del comienzo de la temporada en Madrid —a la espera de lo que ofrezcan «La casa de Bernarda Alba», dirigida por el imaginativo Facio, y «El Adefesio», cargada de publicidad desde que se inició su montaje—, merece que se la critique, sin repetir las características del TEI, que ya fueron ampliamente expuestas.

Una primera constatación es que «Cándido» es una de las comedias musicales de intención política que

ha subido a un escenario español en los últimos tiempos. Desde que la vía musical quedó abierta por el ya mítico «Castañuela 70», han sido numerosos los grupos independientes y cooperativas profesionales que han tratado de unir la intención crítica con la forma festiva en obras que podían tener asegurado el éxito de público. Aunque los resultados fueran desiguales, una constante en todos los espectáculos fue la falta de preparación técnica de los actores para la canción, puesta en evidencia casi siempre que tenían que cantar en solitario, ya que en los coros solían desenvolverse con soltura. Este hecho no debe extrañar a nadie si se piensa que apenas hay posibilidades de aprendizaje y que estos actores deben formarse a sí mismos, sin ningún tipo de ayuda material.

El funcionamiento perfecto del

teatro musical, como el «Grand Magic Circus» francés realiza, exige la colaboración de cantantes y músicos profesionales, que sólo es posible en una sociedad que favorezca el desarrollo de las nuevas experiencias teatrales o, como mínimo, no ejerza censuras ni obstaculice la labor de los grupos, como aquí sucede a diario. Cuando los medios son reducidos y la profesionalización un riesgo, la heroicidad que supone el montar espectáculos ambiciosos y complejos exige que no se recalquen los inevitables defectos técnicos en consideración a la «realidad» cultural en la que estamos obligados a movernos. Pero lo que sí se debería pedir es que no falte imaginación, coherencia ideológica y entrega por parte de todos los componentes del grupo o cooperativa. Porque si estos factores no contrapesan las anteriores deficiencias, entonces sería mejor una cura de humildad y realizar un tipo de teatro más sencillo y cercano a sus posibilidades efectivas. Que puede ser eficaz y por lo tanto no desdeñable.

Es en este nivel donde el «Cándido» no me ha convencido. Al elegir una densa novela de aventuras



como en definitiva es el «Candide ou l'optimisme», de Voltaire, los problemas de adaptación teatral son inmensos. Algunas escenas —como el naufragio, el taller holandés o la huida del virrey— me han parecido bien resueltas con medios rudimentarios y expresividad corporal. Hay otras, sin embargo —el juicio de la Inquisición, la deserción y castigo de Cándido, el episodio de los indios orejones y fundamentalmente el terremoto de Lisboa—, que son un pálido reflejo de lo que podían dar de sí por la riqueza de la situación original. Hay trozos que se alargan excesivamente sin aportar nada a la historia central, mientras que otros exigían un tratamiento más detallado.

Se puede alegar que la historia de Cándido es muy homogénea y que apenas se producen evoluciones psicológicas en el personaje, que representa un arquetipo y por lo tanto es un puro símbolo. Pero lo que no se puede soslayar es la crítica que Voltaire arroja sobre instituciones y comportamientos sociales a través de las aventuras de su personaje, que va de una a otra mostrando su irracionalidad y falsedad esencial, al ser víctima inocente de cada episodio.

Con su característica ironía y cruel visión de los defectos humanos, Voltaire escribió el «Candide» en 1759 como un argumento contra aquellos filósofos de la época (como Pope y Leibniz) que sostenían que el mundo era perfecto —los más extremistas— o si no, el mejor de los mundos posibles, puesto que la sabiduría infinita de Dios no podía haber elegido un mundo defectuoso para su plan y que los males existentes eran meras consecuencias de la libertad humana. Esta postura optimista ante la vida contiene una evidente actitud reaccionaria y opuesta a los cambios. En cuanto teoría filosófica fue ridiculizada por Voltaire de tal forma con su «Candide» y diversos panfletos, que no se repuso del golpe y dejó de ser sostenida por nadie con un mínimo de neuronas activas.

Lo que se podría llamar descendiente lejano, que es el oponerse a las transformaciones sociales porque se está a gusto con las existentes, encaja mejor en una actitud política que filosófica y abstracta. Hasta los mayores conservadores que hay actualmente se ven obligados a reconocer que «muchos sectores» de la sociedad no marchan

como es debido, puesto que negar las crisis e injusticias que todo el mundo siente sería auto-suicida. La denuncia del optimismo debería pasar, en nuestra época y si se aplicase un enfoque político como en su día aplicó Voltaire, por análisis más profundos y concretos que los que se plantean en la obra. El absurdo de la guerra, el dominio de los conquistadores, la intolerancia de los inquisidores, son puntos con los que EN GENERAL nadie se mostrará disconforme. En cuanto se den nombres y apellidos a las situaciones, referidos a lo que conocemos y nos rodea, entonces sí dole-

rá a algunos la denuncia y será acompañada por muchos otros.

Este es el enfoque político que en el «Cándido», a pesar de varios añadidos que tratan de «actualizarlo» y esa canción final que suena bien pero no tiene que ver con la obra, no se ha dado. Sí, han respetado el deleite de las aventuras, con trozos enormemente divertidos, pero se ha quedado la función en una digna comedia musical cuando lo que pretendían —y podía haber sido— era un espectáculo extraordinario.

Texto y foto: Demetrio ENRIQUE

EL TEATRO EN LOS BARRIOS

En los últimos tres o cuatro años las actividades teatrales han experimentado una enorme extensión en España. Raro es el barrio de una gran ciudad o el pueblo, aunque carezcan de un local habilitado como teatro, en los que no se ofrecen a menudo representaciones de obras teatrales. A precios asequibles para todos los bolsillos.

Las razones de este resurgir de una actividad cultural de la que lo menos pesimista que se puede decir es que se hallaba languideciente, incapaz de captar nuevos públicos y volcada hacia los vodeviles de dudoso gusto y escasa imaginación, son de dos órdenes, conjugados entre sí.



La primera es el desarrollo de los grupos de teatro independiente. Estos grupos, formados por actores jóvenes con una gran preparación



técnica y sólidas inquietudes culturales, tienen una forma de trabajo muy particular. Desde la elección de la obra y la construcción de los decorados hasta las tareas cotidianas, pasando como aspecto crucial de su funcionamiento por el propio montaje de la obra, todo se efectúa colectivamente. Cada miembro aporta sus conocimientos en el campo que más positiva puede ser su colaboración. Como una de las normas de los grupos independientes es la de mantener el anonimato personal (todo el mérito o los fallos se atribuyen al conjunto), no se busca el que una persona se especialice sólo en una actividad y obtenga



una cierta resonancia pública por su trabajo. Directores, actores, autores, decoradores, luminotécnicos, músicos, sastres y tramoyistas son puestos variables que se ejercen por el miembro que en cada momento sea más capaz y tenga el tiempo necesario.

Los montajes que ponen en práctica tales grupos se caracterizan por su reducido coste económico y su mínimo peso y volumen, con objeto de caber dentro de la furgoneta en la que se desplazan de pueblo en pueblo. Esta movilidad y concentración de elementos influyen en que los actores que intervengan en una función sean muy pocos. Normalmente no superan los seis o siete.

Gastos de montaje reducidos; pequeño número de actores; ausencia de empresario de compañía y capacidad de adaptación a locales de cualquier dimensión (con el único requisito de que cuenten con enchufes eléctricos para servir los focos que el propio grupo transporta) son las circunstancias que permiten a los grupos mantenerse con presupuestos económicos bajos y actuar en gimnasios, centros parroquiales, aulas de cultura o plazas mayores de pueblos, cobrando una cantidad exigua a los espectadores.

Con excepción de la veintena de teatros de Madrid, la docena de Barcelona y aquellos en otras ciudades que se utilizan de vez en



cuando al llegar alguna compañía procedente de una de las dos capitales antes citadas, son numerosos los locales que podrían funcionar como teatros, pero que no lo hacen por falta de obras y de público. Y son incontables los edificios que, sin condiciones técnicas para una obra compleja, sí pueden albergar a un grupo independiente.

Ahora interviene la segunda razón para este «renacimiento». La abundancia de gente con deseos de difundir la cultura en sus barrios y pueblos, dispuestos a organizar actividades de todo tipo, ha permitido la constitución de unos circuitos no-comerciales, que llaman a los grupos independientes y les retribuyen de



acuerdo con sus posibilidades. Los grupos tienen asegurado un canal de difusión de sus espectáculos, dedicándose a nivel profesional



a vivir de su trabajo, y los vecinos de barrios y pueblos no tienen que desplazarse para asistir al teatro: el teatro viene a ellos.

Aunque sean una docena los grupos independientes de teatro más conocidos (como Els Joglars, Tábano, Goliardos, TEI, Aquelarre, etcétera), actualmente son centenares los grupos existentes, en su mayoría centrados en un área geográfica limitada y sin dedicación absoluta al teatro. Pero que abastecen de espectáculos a esos nuevos circuitos populares que se han ido creando.

Texto y Fotos: **Demetrio ENRIQUE**



Huelguistas-actores, encerrados en una iglesia

Nace el «teatro obrero»

Demetrio Enrique

La noche del domingo, al encerrarse en la iglesia de Coslada, pueblo al Este de Madrid, los trabajadores de "Telefonía y Electrónica" han iniciado el segundo acto de una original obra de teatro. La primera parte tuvo lugar hace un par de semanas cuando un numeroso grupo de trabajadores de esta empresa montó allí, junto al altar, una obra creada colectivamente basada en su problema laboral, la protesta, los despidos y, en el personaje central, la Asamblea, ahora, con el encierro organizado en el mismo escenario, dieron prueba de un gran sentido del espectáculo en una acción en la que ha se han confundido la vida y la ficción.

De las dos formas con las

que el teatro atrapa el interés del público y le hace "vivir" en sí mismo las acciones del escenario, una es contar con un texto sólido, unos actores bien formados técnicamente y una dirección inteligente y la otra, a un nivel que puede sustituir estos requisitos, la sinceridad de los intérpretes y la realidad de la historia.

Ha sido esta segunda línea la puesta en práctica dentro del "teatro de agitación" por los huelguistas de "Telefonía y Electrónica" ante un público que en su gran mayoría eran vecinos de sus barrios de residencia. Poco amantes del teatro comercial, en esta ocasión su participación en la obra fue absoluta.

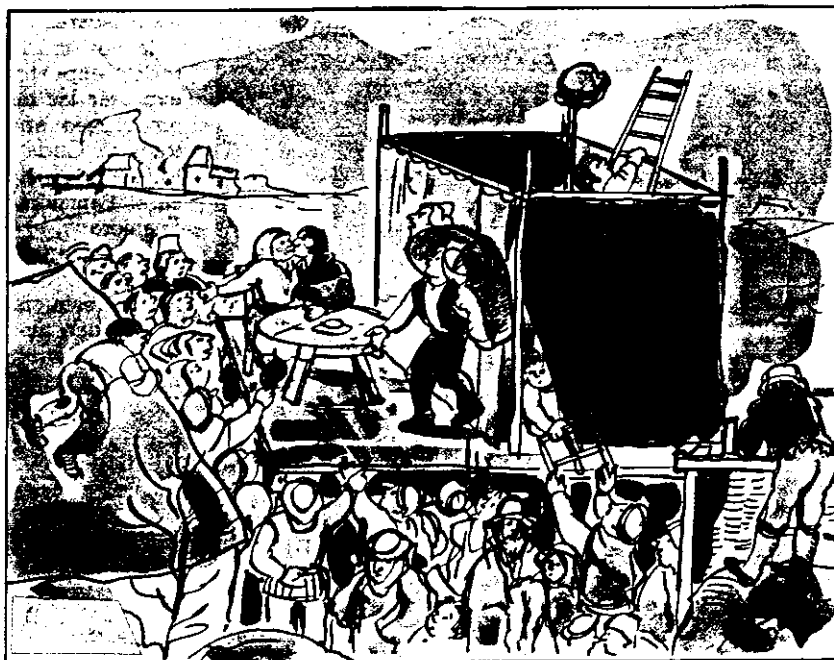
Con una plantilla de 200 personas, mujeres en un 60 por 100, esta empresa nunca había experimentado conflictos serios. A mediados de diciembre se rompieron las negociaciones para el convenio y la Dirección decidió cerrar la mano y despedir a 125 personas. La respuesta masiva fue mantener la huelga hasta su readmisión. Y con ella llevan cuarenta días.

"Estamos más unidos que el primer día —declaran a D16— y en este tiempo hemos aprendido muchas cosas." Entre estas enseñanzas citan que "el trato entre nosotros es distinto, pues nos estamos conociendo más, ya no se trata de problemas personales sino de todos". También "lo que los pape-

leos, el ir de un lado para otro, el tratar con compañeros de otras fábricas, ver que también ellos tienen problemas parecidos" y, especialmente, "estamos aprendiendo la importancia que tienen las Asambleas, en donde somos capaces de plantear iniciativas para organizar nuestra resistencia en la lucha, discutir y aceptar todas las decisiones y también pasar buenos ratos".

Para analizar entre ellos mismos y transmitir estas experiencias, nació la idea de representar teatralmente su lucha, dentro de un festival para sacar fondos. Así ha surgido quizá la primera de las obras de "teatro obrero" de la nueva etapa española.

EL TEATRO EN LA CALLE



EN nuestros días está sucediendo un doble fenómeno: por una parte, las salas de teatro ven con alarma el descenso en el número de espectadores, hasta el punto de que son pocos los montajes que duran varios meses y más escasos aún los que colocan el cartel «Agotadas las entradas»; por la otra, son cada vez más las fiestas públicas que incluyen entre sus actividades las representaciones teatrales callejeras, con elevada aceptación popular. En varias ciudades incluso se programan ciclos o jornadas de teatro específicamente «de calle». ¿Se podría deducir que está surgiendo una nueva forma de entender el teatro?

Parece evidente que las obras teatrales con mucho diálogo, desarrolladas en salas «a la italiana», es decir, con el público sentado frente a un escenario cerrado por sus otros tres costados, han perdido gran parte del afecto de su espectador burgués habitual. Sin embargo, calificar de novedad al teatro callejero es muy relativo, ya que a nivel histórico es el más antiguo. Más bien habría que hablar de un «regreso a sus orígenes» de las manifestaciones

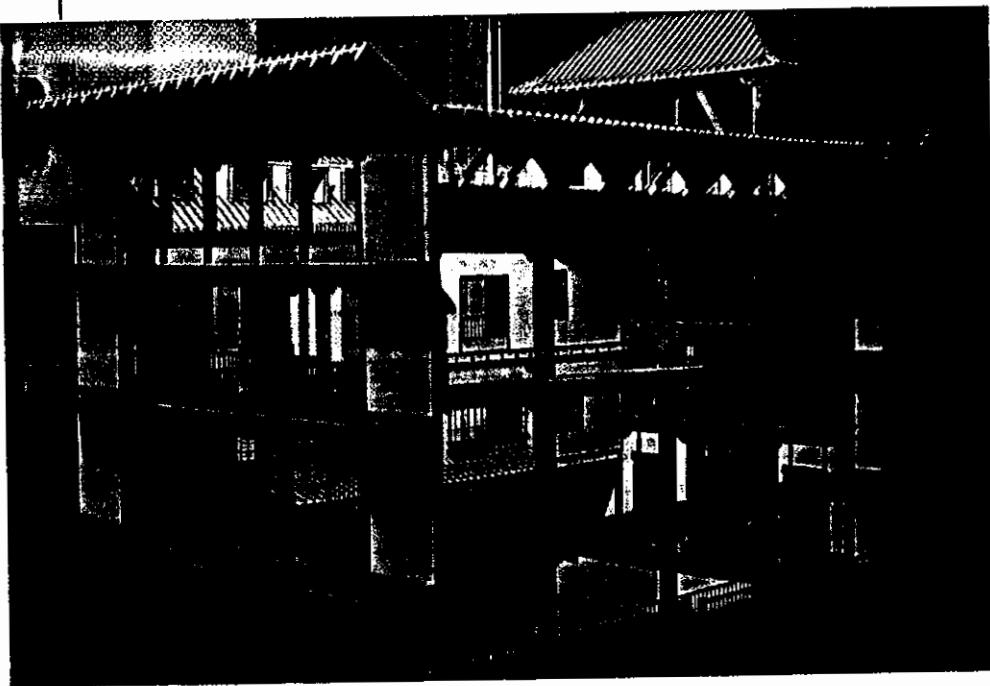
teatrales, con la aportación técnica que varios siglos de experiencias en locales cerrados le han añadido y una elaboración teórica por parte de sus actores.

En la Grecia clásica, mientras la tragedia se va forjando en torno a los rituales dionisiacos (culto al dios del vino y el erotismo), la comedia surge de las fiestas aldeanas, al disfrazarse los labradores con intenciones humorísticas de parodia. Al llegar la comedia a las ciudades, hacia el siglo VI a.C., su carácter burlesco se politiza y se dirige en contra de las autoridades. Pero más antiguas son aún las actuaciones públicas en el «ágora» o plaza central de las ciudades griegas de grupos de músicos, danzantes, malabaristas y equilibristas, originarios de la propia Península Helénica, las islas del Egeo o Asia Menor. Y si nos remontáramos a las imágenes de personajes parecidos grabados en los muros egipcios...

Para referirnos a la Península Ibérica podemos retroceder siglos hasta la colonización romana. Aunque se conservan teatros edificadas de la importancia de los de Mérida, Itálica, Sagunto, Carthago y Bolonia, entre otros, son escasí-

simos los documentos escritos que hagan relación a las actividades teatrales. Una de estas raras referencias aparece en los cánones del Concilio Iliberitano, celebrado en Granada hacia el año 305 con asistencia de numerosos obispos —especialmente andaluces—, y la primera de las reuniones de la iglesia católica peninsular que tengamos noticia. En el canon LXII se acordó: «Si un auriga o pantomimo quisiera hacerse creyente, deben primero renunciar a sus oficios», y en el LXVII: «Que ninguna mujer fiel o catecúmena se case con cómicos o sujetos de escena». Los aurigas debían dedicarse a las carreras de carros de caballos, mientras que los pantomimos y los cómicos lo mismo podían actuar sobre los grandes escenarios que en las plazas urbanas. Las florecientes ciudades hispano-romanas languidecieron durante la Alta Edad Media, hasta que el Califato de Córdoba superase en esplendor lo conocido anteriormente.

Con el renacer urbano de Al-Andalus, imitado pronto en la Toledo reconquistada, irrumpen los «juglares» en zocos, mercados y ferias: son músicos y



Maqueta del Corral del Príncipe tal como debió ser en el Siglo de Oro.

danzantes, cuentistas gesticulantes y expertos malabaristas. En suma, auténticos cómicos ambulantes que reanudan la interrumpida tradición de los juegos escénicos, conjugando las artes orientales con la herencia greco-latina.

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Desde la época de los Reyes Católicos las representaciones teatrales abandonan los templos (donde se habían refugiado bajo carácter litúrgico) y vuelven a revestirse de ropajes profanos. En torno a las populosas ferias de Medina del Campo arraigan las primeras compañías profesionales de actores de que tengamos noticia, con su repertorio de autos pastoriles y entremeses humorísticos.

Con el Imperio, la máxima fiesta anual, la apoteosis eucarística del Día del Señor o Corpus Christi, contará entre los elementos de su magna procesión callejera con la representación de dramas bíblico-morales y autos sacramentales, con los intermedios amenizados por loas, entremeses y mojigangas, tendentes mucho más a la diversión que a la piedad. Las compañías teatrales subían disfrazadas a los carros o «rocas», donde un ligero decorado situaba el lugar y la época de la acción, y en las pausas de la larga procesión se dedicaban a interpretar sus personajes,

El teatro clásico tuvo gran relación con las ceremonias litúrgicas a la puerta de los templos.

Una pequeña carpa puede albergar obras de teatro infantil, con la participación de los pequeños espectadores, menos inhibidos que los adultos.



unos místicos y otros burlescos. Los autos del Corpus eran tan populares, que las compañías encargadas de su realización salían de gira con ellos, reclamados desde puntos tan apartados que no era raro que cumpliesen algunos compromisos cuando ya habían pasado varios meses desde la celebración del Corpus.

El dominio hispano de gran parte de la Península Italiana, entre otras consecuencias tuvo la venida de compañías de actores de la «comedia dell'arte», depositarias de la tradición mímica de las máscaras latinas. Estos actores eran a la vez músicos, acróbatas y, sobre todo, expertos mimos, capaces de expresar las más variadas y complejas emociones ante públicos de distinto idioma. Cada actor solía representar toda su vida el mismo personaje o máscara: Pantalón, Arlequín, el Doctor, la Enamorada, el Galán, el Capitán bravucón (que en Italia llamaban «el Español»), el criado Zanni y otros, y bajo ligeros esquemas argumentales se improvisaban alegres y a menudo obscenas situaciones sacadas «de la vida misma». Al caricaturizar personajes reales fácilmente identificables, la sátira era

directa y la risa cómplice del público, incesante. Fue tal el éxito que tuvieron, que hacia 1570 son muy numerosas las compañías italianas que recorren las ciudades y pueblos ibéricos, consiguiendo que el propio rey Felipe II (gran admirador suyo) autorice a las mujeres a subir a los escenarios y a que las representaciones públicas pudieran hacerse dos días a la semana y no sólo los días de fiesta. Otro índice de su popularidad se demuestra por el hecho de que aún en nuestros días sean muchos los pueblos que cuentan en sus

mediante el cobro de la entrada y el mantenimiento de locales cerrados con ciertas comodidades para el espectador: balcones y sillas, toldos para proteger del sol y la lluvia, separación de hombres y mujeres, vestuarios para los actores, artilugios mecánicos que permitieran efectos especiales y gran variedad en los decorados..., y así, en el último tercio del siglo XVI nacerán los «corrales de comedias» como lugar específico de actuación, independientes de los templos y la calle por igual. Precisamente en estos meses se está

conmemorando con una exposición el IV Centenario de la inauguración del Corral del Príncipe, cuya estructura y función se conservan en el Teatro Español, situado en la plaza de Santa Ana de Madrid y propiedad de su Ayuntamiento.

También en el Siglo de Oro se extendió un tipo de representación callejera que aún perdura en buen número de pueblos ibéricos: con ocasión de las fiestas patronales, los vecinos recuerdan los gloriosos acontecimientos de la historia local referentes a la invasión musulmana y la reconquista bajo el signo de la cruz, en las fiestas de Moros y Cristianos. En estas fiestas se suceden las embajadas, desafíos, arengas y parlamentos, según las normas de las viejas comedias históricas, con sus típicos versos y grandilocuencia. Los escenarios son castillos de madera o cartón y las esplanadas de las plazas mayores de pueblos pequeños y medianos, no faltando los caballos y arcabucería necesarios para el mayor verismo de las incruentas batallas. La persistencia de esta modalidad de teatro de calle, a cargo de aficionados que compensan con entusiasmo la falta de técnica, muestra lo íntimamente relacionados que están el teatro, la fiesta y el vigor de las raíces rurales del teatro, que le ha impulsado a superar las incontables prohibiciones dictadas en su contra desde las más altas instancias de los poderes civiles y religiosos.

LA SITUACION ACTUAL

Acomodado el teatro profesional en los locales cerrados y desaparecidos los

Els Comediants han passeado con gran éxito por muchos países su espectáculo sobre los «Demonis» o diablos de las fiestas populares catalanas.

fiestas con personajes tradicionales llamados «botargas», descendientes de la máscara que el italiano Stephanello Bortarga mostró en sus actuaciones a lo largo y ancho de nuestra geografía hace más de cuatrocientos años.

Las técnicas interpretativas y el humor del teatro de calle de los comediantes «dell'arte» italianos, por un lado, y la aceptación pública de las comedias «a la española», por otro, con sus temas legendarios, épicos, amorosos o de santos, declamados en verso y trajes de época con métodos realistas sobre escenarios que cuentan cada vez con mayores artificios y trucos «de aparato», llevaron a los Hospitales a la idea de sacar los fondos necesarios para su labor

Pasacalles imaginativo del Colectivo Margen, de Asturias, en la remozada Puerta Cerrada de Madrid.





Grupo italiano de teatro de plaza en un pueblo andaluz.

autos sacramentales del Corpus, el teatro de calle o plaza quedó en manos de titiriteros, magos, faquires, contorsionistas y cabras amaestradas, aparte las ya mencionadas fiestas de Moros y Cristianos y alguna que otra representación religiosa. El grupo de estudiantes dirigido por García Lorca que con «La Barraca» recorrió España durante la II República para representar obras de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro fue el precedente para el nacimiento, a finales de la década de los sesenta, de los grupos de teatro independiente, con nombres de resonancia clásica, tales como «Goliardos», «Bululú» y «Els Joglars». De hecho, sus representaciones estaban pensadas para locales cerrados, que lo mismo podían ser garajes, cines, almacenes, centros deportivos o parroquiales, pero poco a poco fueron interesándose por los pasacalles como forma de atraer a los espectadores. Estos pasacalles fueron adoptando elementos de las fiestas populares, tales como gigantes y cabezudos, zancudos y orquestinas, de probada eficacia en la animación urbana. Algunos grupos se especializaron en los montajes dirigidos a los niños, con uso de marionetas y títeres, y un sencillo lenguaje expresivo.

Al comienzo de los ochenta, desde los ayuntamientos democráticos se impulsaron las fiestas populares, y se originó una gran demanda de actuaciones, tanto para niños como adultos. El teatro en la calle exigió un tipo específico de montajes: sencillos, con poco decorado y utensilios, basados en la acción y la gesticulación, abiertos a la improvisación y en continua busca de la risa y la colaboración activa del público. Una

idea del desarrollo actual de este tipo de teatro se tiene en las pasadas fiestas de San Isidro en Madrid: en el IV Encuentro Internacional de Teatro en la Calle participaron 27 grupos, de los que cuatro eran extranjeros y el resto catalanes, vascos, andaluces, asturianos, madrileños y valencianos. Como ejemplo podemos citar La Compañía de Dos Duros (de Madrid), basada en técnicas como la magia, malabarismo, acrobacia, funambulismo y música; Los

Involantes (andaluces), que introducen humor, magia, baile y provocación, y la Compañía Cómica La Ganga, nacida en 1983 en Cataluña con la finalidad de «estimular el derecho universal a la risa».

En el País Vasco una docena de grupos profesionales han creado una Coordinadora que favorezca su colaboración y difusión. Aunque algunos se dedican exclusivamente al teatro «de interiores» y otros al guignol infantil, la mayoría alternan «la plaza» con «el interior», como el Teatro Studio de Bilbao, formado en 1981 y compuesto por nueve miembros: «El teatro "de calle" es más dinámico y vistoso —nos dicen—, apropiado para el verano y para animar las



Función teatral en las fiestas patronales de Zújar (Granada).

fiestas de pueblo, como hacen las vaquillas. La necesidad de expresión corporal y dominio plástico del actor le sirve para obtener seguridad en sí mismo y en su relación directa con la gente.» Finalmente, hay varios grupos dedicados exclusivamente al teatro «de calle».

Demetrio
E. BRISSET
(Texto y Fotos)

**JOSE
LUIS
GOMEZ:**



ACTOR ESPAÑOL EN EL MUNDO KAFKIANO



A casi ningún espectador español le sonará el nombre de José Luis Gómez, quien es considerado como uno de nuestros mejores actores. La explicación se halla en el hecho de que J. L. G. ha abandonado España desde hace diez años para estudiar mimo en Francia y Alemania, y luego radicarse en este último país, tras convertirse en uno de los mimos más representativos de la nueva generación. Su participación en el II Festival de Teatro de Madrid y las actuaciones posteriores en varios locales comerciales de la capital han hecho posible su conocimiento por parte de un público poco habituado a tales exhibiciones de dominio corporal y de la voz por parte de un joven actor.

El mimo —dice José Luis Gómez— me ha servido como una técnica más para formarme como actor, y ahora lo que pretendo es ser actor a secas, evitando el encasillamiento en el apartado de los mimos.

Una de las obras presentadas por J. L. Gómez ha sido la escenificación de un relato de Kafka, el "Informe para una Academia", en el que se caracteriza como simio y habla durante tres cuartos de hora sin interrupción, con una increíble variedad de tono y ritmo bucales en un papel que muy pocos actores se atreverían a ejecutar.

La técnica que uso en mi puesta en escena del relato kafkiano trata de integrar los aspectos cómico - absurdo - amargo - grotescos que se hallan presentes en compleja obra kafkiana y muy claramente en este relato. Es una especie de consideración sobre el funcionamiento del ser humano, en una etapa tal de su desarrollo que le es imposible el regreso a la inocencia primitiva, a la inocencia instintiva. Ciertos sectores del público se fijan tan sólo en la "técnica" que requiere la obra mientras que otros lo hacen con el "contenido" de ella. Para mí la meta es que se disfrute por igual con la riqueza del texto como con la figura del mono en acción."

El Teatro actual se encuentra enfrascado en una ardua polémica

entre los reivindicadores del texto (quizá Peter Weiss sea la figura más destacada en esta tendencia) y los partidarios de la expresión por la acción, el gesto, el sonido libre (entre los que podríamos colocar al "Living", al "Bread and Puppet", a Roy Hart). Quizá ninguna de las dos tendencias sea tan eficaz como para excluir a la otra.

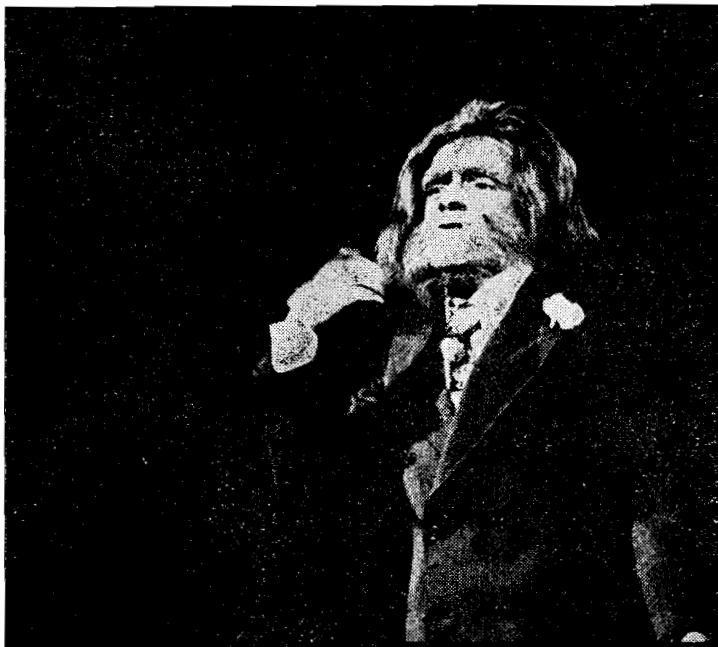
Mi postura en esta polémica queda reflejada en el hecho de que he presentado dos obras. La de Kafka es la expresión de un texto complejo; la de Handke es una acción sin palabras en la que el desarrollo viene dado por los gestos, la relación entre los dos personajes a nivel físico, la de ellos con los objetos que les rodean y en cierto modo les configuran. El silbido del agua hirviendo en una marmita tiene tanta fuerza dramática en su momento como cualquier párrafo grandilocuente, y por el hecho de ser un sonido de tipo cotidiano al que no le solemos prestar importancia, en escena se le escucha con nueva atención. Es una aportación en vistas a la renovación del lenguaje y la significación física de cuerpos humanos y objetos. Utilizar el texto o no, ambas vías pueden llevar a resultados idénticos si se logran emplear eficazmente.

La segunda obra presentada es una acción sin palabras, el "Pupilo que quiere ser Tutor", de P. Handke.

Los problemas abordados por Handke son universales, aunque presentados a escala muy privada, de un modo muy cotidiano y no por ello menos terrorífico. Ha sido un atrevimiento el presentar esta obra, por lo que significa de ruptura con los esquemas tradicionales de recepción, pero que aporta una concepción del mundo que nos rodea difícil de transmitir de otra manera.

Después de una estancia con el gran teórico y director teatral polaco Grotowski, J. L. Gómez ofrece una interpretación personal de las técnicas de expresión corporal y de ruptura lingüística, una manera de sentir al personaje y de mostrarse a sí mismo que se puede considerar fuera de lo común en nuestros escenarios.

Texto y Fotos:
Enrique MARTIN



lorca espect



Sobre el espectáculo de la puesta en escena de YERMA, se ofrece en página 7 un reportaje gráfico y literario.

YERMA

DE LA YERMA DE GARCIA LORCA...

OBRA conocida de todos, quizá la más lograda del poeta. Su problema central, el de la infecundidad, que nos muestra la opinión que en el campo se tiene del matrimonio, de la función de la mujer, de las relaciones sexuales, del honor, de la murmuración. Toda la obra respirando esos tonos cálidos y sensuales tan peculiares al autor.

A LA YERMA DE LA GRAN MAQUINA



Después de muchas vicisitudes y de haber recorrido España con ella, la Compañía de Nuria Espert presenta «Yerma» en Madrid, con Víctor García como director. Los mismos ingredientes que en pasadas temporadas consiguieron el gran éxito de «Las Criadas», de Genet, y que constituyen uno de los intentos más serios de renovación del Teatro Comercial, languideciente en España.

tico ha conseguido una riqueza y altura difícil de creer. El mecanismo móvil permite el efectuar cambios y movimientos espaciales en una exploración profunda de las posibilidades de las tres dimensiones, en un alarde de virtuosismo técnico tal, que a veces los movimientos de la «Máquina» hacen perder de vista el desarrollo de la obra.

A la estructura teatral de Lorca se le

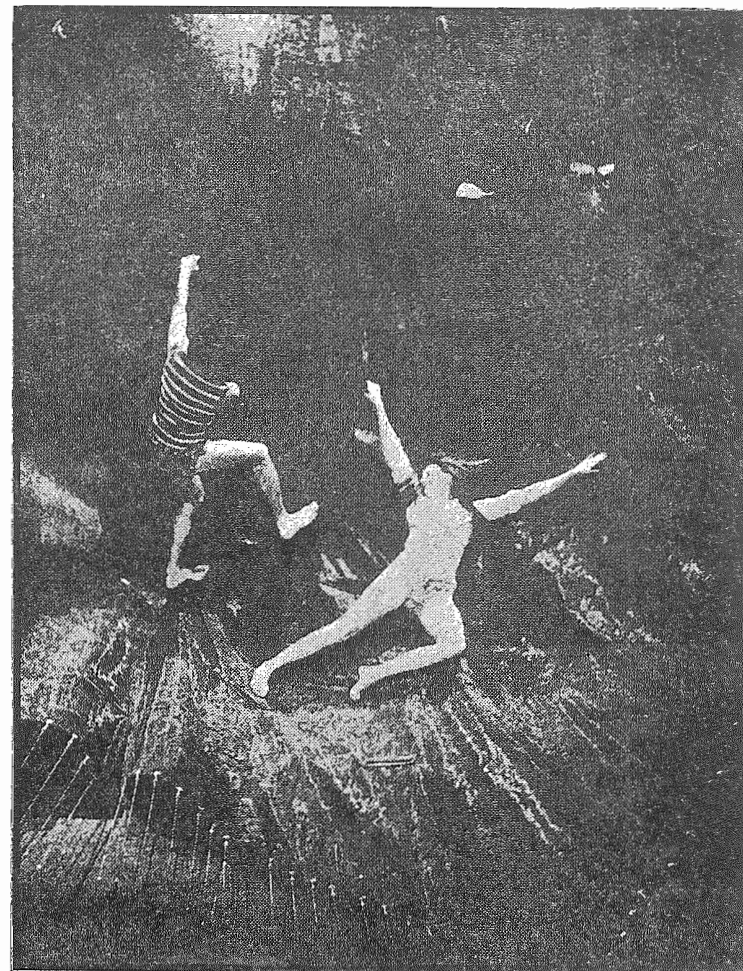


La versión García-Espert de «Yerma» es un gran espectáculo. Respetando escrupulosamente el texto original, nos han creado un universo para el desarrollo de la acción realmente sugestivo. La escena se halla dominada por la «Máquina», un pentágono metálico con una gran lona en el interior y un sistema de cuerdas y poleas que le proporcionan movimientos asombrosos, desde el levantamiento central para formar una cúpula hasta el vertical que la coloca como acantilado elástico. Los actores saltan por el aire, se elevan sobre el escenario, son engullidos por la lona; manteniendo un ritmo de movimiento vertiginoso, a medias entre la carrera y el salto, que provocan las especiales características de la lona: elasticidad y suavidad. El aspecto plás-

ha proporcionado un recipiente insólito, una danza grotesca de imágenes y ritmos que atacan los sentidos, golpeando sin cesar al espectador. La agresividad formal del montaje compensa en parte a la suavidad del texto, reforzándolo y dándole la carga explosiva de las imágenes sonoro-visuales.

Se podría hablar del uso circunstancial del texto de Lorca como base del espectáculo y de que un montaje de tales cualidades podría marchar bien con casi cualquier obra, aunque sea evidente que ESTE montaje cuadra perfectamente con la obra y se identifica con ella hasta el punto de ver difícil una «Yerma» tratada de modo distinto.

La interpretación de los actores se



adecúa a su entorno, dándoles enorme libertad de movimientos y exigiendo de ellos un predominio de lo gestual sobre la palabra. Cuesta un poco adaptarse a su ritmo vertiginoso, pero en el momento en que se consigue, entonces se puede apreciar sin reservas la belleza visual de una escena en la que el espacio deja de ser un límite para convertirse en un ingrediente.

La problemática de la obra en sí queda tal como la formuló Lorca, y en este aspecto se pudo haber ofrecido una visión más actualizada. No creemos que se haya añadido mucho a la presentación del problema de las relaciones matrimoniales, aunque no se puede olvidar los condicionamientos tan acentuados que existen cuando alguien intenta tocar en público tales temas.

El erotismo es el centro sobre el que planea la obra y su insinuación plástica establece la coordenada desde la que es necesario considerar el tema, logrando una fantástica exteriorización.

En resumen, uno de los mejores montajes y una de las obras con más belleza plástica de las que se han presentado en Madrid. Una «Máquina» de Ciencia-ficción que es una maravilla de técnica al servicio de la escena. Un gran tratamiento estético, quizá demasiado. Una magnífica obra.

Texto y fotos: Enrique MARTÍN



"ESTALLÓ EN MADRID LA REVOLUCION DE LAS MUJERES"

(EN LA OBRA «LYSISTRATA»)

«Hagamos nosotras lo que los hombres no han sabido hacer: terminar con las guerras». (Aurora Bautista, Mayte Bryk, Julia Peña, Salomé Guerrero.)

«LYSISTRATA» fue la heroína de una comedia del ateniense Aristófanes, una de las cimas de la dramaturgia griega, escrita en el 411 a. C., cuando las tropas espartanas se hallaban a 24 kilómetros de la propia Atenas y la democracia que Atenas ha aportado a la Humanidad se hallaba en trance de desaparecer. Para criticar a los elementos belicistas de la ciudad, y a los ricos que eran los únicos beneficiados de las interminables guerras sostenidas por los atenienses, Aristófanes presentó una obra en la que las mujeres atenienses deciden comenzar a actuar por su cuenta y terminar con las guerras. Puestas de acuerdo para no tener relaciones sexuales con los hombres hasta que éstos no les prometan abandonar las armas, ocupan la Acrópolis y lanzan su desafío. Si nunca los hombres las habían tenido en cuenta como no fuera más que para parir soldados que morirían en los campos de batalla, ahora

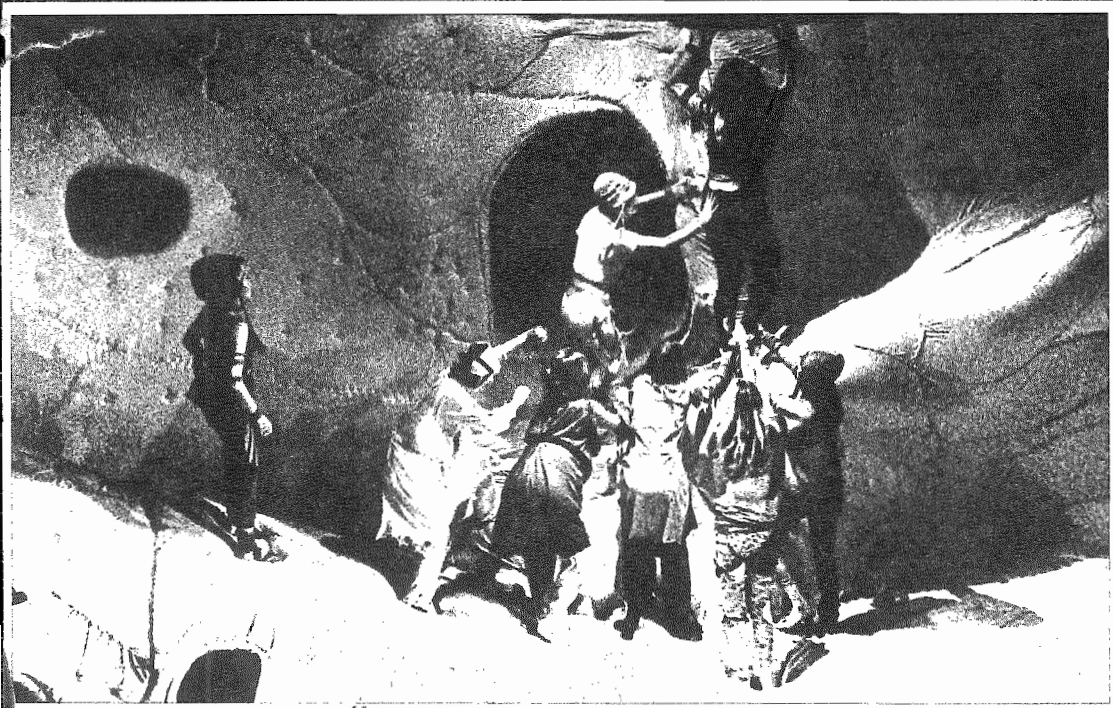
El decorado orgánico, sacromonte arcaico, del imaginativo Fabián Puigserver (el mismo de «Yerma»), se adapta perfectamente al tono de la obra.

reconocerían que la paz era lo suficientemente deseable como para que ellas utilizaran todos los medios a su alcance para obtenerla. Obra pacifista en un contexto histórico en el que el dios Marte dominaba a Dionisos y a Venus. Obra feminista en una época en la que el guerrero (y la mujer no lo era) se creía con todo el derecho a dominar a sus conciudadanos. Obra de protesta utilizando un humor corrosivo y una ironía penetrante.

«Lysistrata» es la obra que Aurora Bautista deseaba interpretar

(Pasa a la pág. 30)



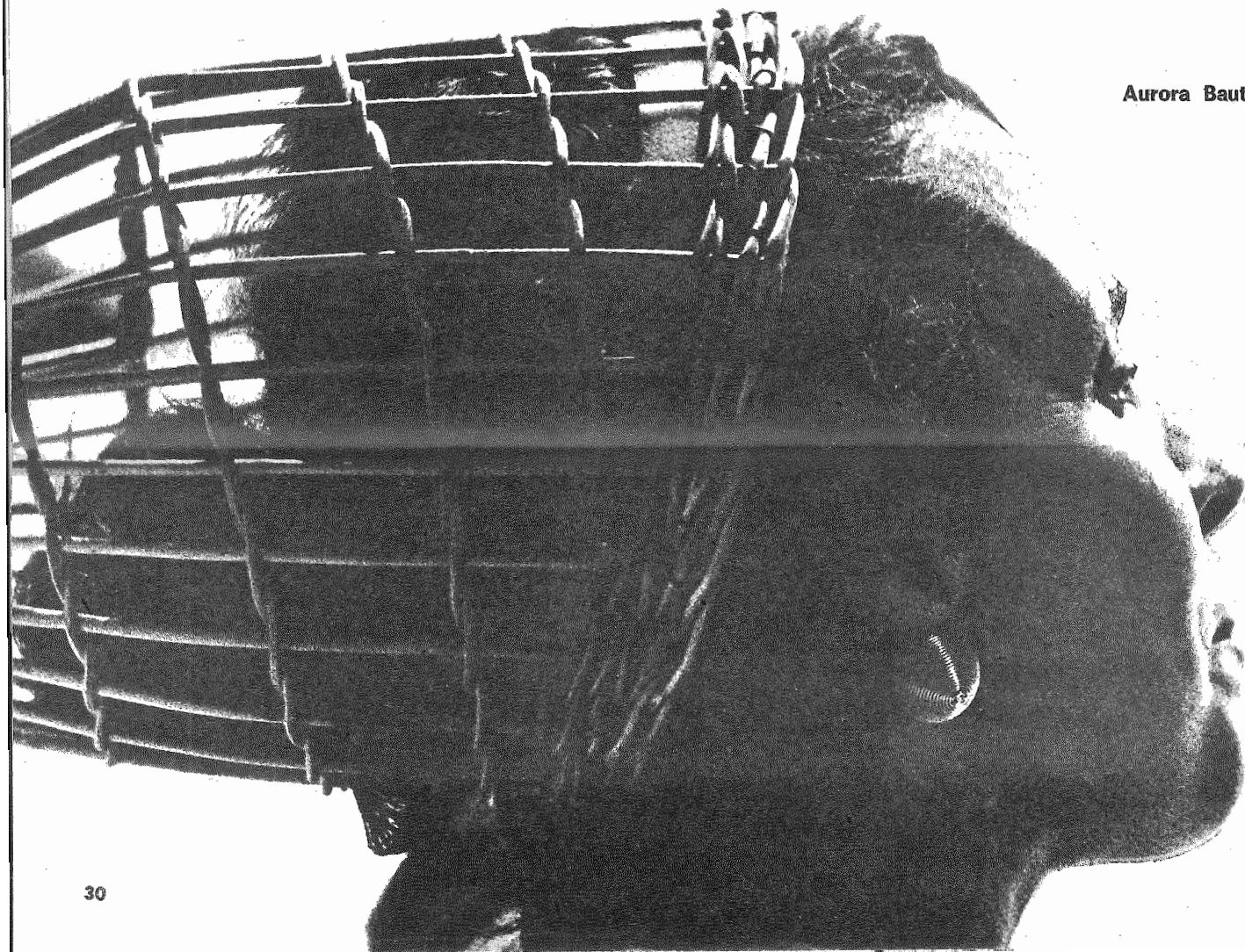


Abundan los «gags» en el estilo del cine mudo de los cómicos americanos. (Jeaninne Mestre.)



Los coros de viejos, esperpénticos, elemento de riqueza visual en la acción.

Aurora Bautista.



desde hace año y medio, y que, por fin, ahora podrá ser vista por el público. «Lysistrata», estrenada, tiene su pequeña historia, una historia que la introducirá entre esa serie de obras teatrales que marcan una época por sus aciertos y sus limitaciones, productos ambos de la situación socio-política en que surgen. Veamos: Una Aurora Bautista que ha pasado por la experiencia mitificadora de las «Locura de amor» y «Agustina de Aragón», exaltadoras de valores que en su momento fueron levantados en el foro público, y que ha sido deformada por una manera de entender la «interpretación» y la «postura del actor», se ha encontrado con una nueva ilusión juvenil por el arte escénico, y ha comenzado una nueva etapa.

En su compañía se ha reunido a una serie de actores jóvenes. Gente interpretando papeles de figuración en compañías profesionales; gente que se formó en los grupos independientes que tanta labor a favor del teatro y de la cultura podían realizar y que se encuentran actualmente en una situación tan angustiosa que el mero hecho de su subsistencia ya parece un milagro (esos Tábanos que asombraron a un público desacostumbrado al vitalismo y la espontaneidad sobre escena; esos Goliardos, que se han presentado en casi todos los pueblos del país, como nuevos «comediantes» con su decorado y vestuario a cuestas).

«Lysistrata» es la creación de un director, José Luis Gómez, que irrumpió en la escena española en el II Festival de Teatro de Madrid, con un «Informe para una Academia», basado en un relato de Kafka, y una obra de acción sin palabras, «El pupilo que quiere ser tutor», de P. Handke. Encargado de montar una obra tan compleja como «Lysistrata» en menos de cuatro semanas. Para José Luis Gómez era esencial la dimensión estilística de la obra, queriendo demostrar cómo se puede ofrecer un montaje en el que la calidad sea obtenida a base de rigor, de entrega y de entusiasmo.

«Lysistrata» es una protesta contra la guerra y contra la dominación de la mujer por el hombre, a un nivel. Y sin que su contenido crítico sea muy evidente, ha estado a punto de no poder pasar el escollo de nuestra censura; que finalmente le ha impuesto una serie de cortes que han perjudicado notablemente el sentido de la obra. Una obra escrita en el siglo V antes de nuestra Era y que es irrepresentable en su versión original. Haya superado mejor o peor los infinitos escollos administrativos, económicos y de falta de preparación y práctica, es discutible, pero el hecho innegable es que los ha superado. ■ Texto y fotos: DEMETRIO ENRIQUE.



LAS VACACIONES TEATRALES



La contemplación de la cartelera teatral madrileña es un ejercicio de salud mental, que exige un cierto adiestramiento para poder seguir sus capricheros itinerarios sin perder la tranquilidad. La última temporada ha sido una de las más interesantes en estos años, con las destacables "Luces de Bohemia" y "Yerma" dirigiendo un pelotón en el que se incluían obras como el "Quejío", la "Lisistrata", "Un enemigo del pueblo" y las "Historias del Zoo"; reforzadas las compañías profesionales con los grupos extranjeros que acudieron al II y III Festival Internacional de Madrid, celebrados a 5 meses de distancia y de los que ya hemos hecho mención en estas páginas.

Con la llegada de los calores estivales, el éxodo de los madrileños es imitado por el de las Compañías. Esta es la época de los Festivales de España y de las giras por provincias. Algunas compañías se han disuelto tras terminar sus obligaciones y sus contratos; otras se hallan a punto de salir a actuar al extranjero; otras conceden reposo a sus actores y unas cuantas permanecen en cartelera. Una condición casi indispensable para realizar la temporada de verano es la de que el local posea refrigeración y ofrezca cierta comodidad. Público flotante no deja de haberlo, y muchas obras marchan bien.

La tónica dominante es la de comedia ligera con las excepciones de la "Historia de Ana Frank" y los montajes del TEI. La despreocupación y diversión de espectadores con largas noches para disfrutar.

Es destacable la reposición que acaba de tener lugar de "Las Mujeres Sabias", de Molière en adaptación de Llovet y dirección de M. Narros. Una obra que fue estrenada hace 5 años en el Teatro Español, dentro de su trayectoria de resucitar clásicos polvorientos, y que tras mucho rodaje vuelve a la cartelera madrileña, a fines de julio y en un local minúsculo en el que decorado y actores casi no caben juntos.

Las razones por la que se trae de nuevo esta obra, en esta época, son complicadas. Quizás la creencia de su fuerza cómica y sus situaciones grotescas. Pero lo que ha quedado es la momia de Molière con muchos años de purgatorio en sus costillas, y una obra que poco añade a lo que ya sabíamos de él. Una pena por los actores, entre los que hay unos cuantos jóvenes que se han desarrollado a través de los café-teatros y muestran un dominio de la escena que sirve como argumento a favor de las ventajitas que podían ofrecer unos serios café-teatros.

Enrique MARTIN

RAPPORT POUR UNE ACADEMIE

“Rapport pour une Académie”, courte nouvelle de Franz Kafka nous présente l'apparition, devant d'illustres académiciens, d'un singe, capturé dans une expédition africaine. Dès qu'il se trouve enfermé dans une cage, il commence à imiter ses maîtres, les hommes qui l'approchent. Très vite il apprend tous leurs gestes et réussit à s'intégrer à la société. Les Académiciens lui demandent d'expliquer son évolution. Cet apport exceptionnel pour les connaissances scientifiques constituera la consécration officielle du singe parmi les savants.

La mise en scène de ce récit présente des difficultés énormes. Jusqu'à présent, quatre acteurs seulement ont été autorisés par les héritiers de Max Brod à la faire. La plus récente est celle réalisée par un acteur espagnol, José Luis Gomez, vivant en Allemagne et considéré comme l'un des meilleurs mimes d'Europe. L'œuvre a été représentée dans de nombreuses villes espagnoles et va continuer à tourner en Amérique du Sud.

Elle exige beaucoup de l'acteur. Pendant 45 minutes, c'est un monologue qui passe du burlesque au tragique, adoptant des tons et des mouvements “simiesques” suivant un procédé hyper-réaliste dans une situation complètement irréelle correspondant au monde kafkaïen.

Le travail de caractérisation est impressionnant. Grâce à un maquillage méticuleux, la tête de singe se transforme, pendant une heure et demie, en visage normal. Ensuite, sur la scène presque

dénudée, où se trouvent seulement un palmier et une sculpture classique (symboles respectifs du monde “naturel” que le singe a perdu et de l'ordre auquel il doit se soumettre) se déroule une action angoissante où le public



(nouveaux “académiciens”) entendra les confessions de celui qui connut la félicité naturelle, instinctive, en accord avec ses nécessités vitales et qui acquit par la suite, une “raison” lui permettant de s'intégrer au monde humain. Ceci non par désir de posséder la “liberté” rationnelle mais parce que c'est un moindre mal que celui de l'insupportable vie en cage. Une fois éloigné de son environnement naturel, il préfère s'adapter à ses nouvelles conditions, s'imposant une discipline inébranlable et se rendant compte que, plus il approche du comportement humain, plus il s'éloigne de son bonheur d'autrefois.

Dans le “Rapport” éclate clairement la vision pessimiste de Kafka. La situation absurde du singe capturé et qui choisit une fausse liberté, correspond à celles des nombreux anti-héros de l'univers kafkaïen.

Demetrio ENRIQUE

Arniches Super-star

- **Espectáculo colectivo**
sobre textos de Carlos Arniches

Si hubiera que caracterizar el verano del 75 en lo que toca a la actividad teatral, no habría dificultad en calificarlo como «insignificante», un adecuado colofón a la calamitosa temporada invernal.

No habiendo espectáculos que ofrecieran un mínimo de interés, lo mejor sería olvidarse de ellos. Sólo se escaparía a este sano olvido el *Arniches Super-star*, y no por sus méritos intrínsecos, sino por las circunstancias y factores que intervinieron en su realización.

Su interés radica en que fue creado (material e intelectualmente) por dieciséis actores reunidos en cooperativa, todos ellos con diversas experiencias en compañías profesionales y con cierta similitud de ideas en cuanto a las posibilidades de acción para el actor español, que pasan por la ruptura con el tinglado comercial y los mecanismos de control. Al formar la cooperativa, cada actor

aportó diez mil pesetas, capital inicial con el que se produjo el montaje. Las ganancias se repartirían luego a partes iguales. Las decisiones se tomarían en común. La creación del espectáculo sería colectiva. Sin intentar convertirse en grupo independiente, se utilizaban algunos de sus métodos propios.

Desde el primer momento aparecieron los problemas que influyeron negativamente en la experiencia. Sucesivamente fueron prohibidas por la Censura las dos obras que se presentaron: *El horroroso crimen de Peñaranda*, de don Pío Baroja, y *Las galas del difunto*, de don Ramón del Valle-Inclán. Vista la severidad censoril, y ante la urgencia de estrenar, se dirigieron al archivo de don Carlos Arniches, escritor de probada solvencia, y entresacaron textos correspondientes a sus obras *El señor Badanas* y *La estrella de Olimpia*.



Foto: Demetrio Enrique

Los textos elegidos poseían un sabor populachero con gracia y su pizca de sátira costumbrista, ampliada para que cumplierse el papel de crítica dirigida, que en determinados momentos funcionaba aunque carecía de profundidad. Con ellos como elemento central quisieron construir una comedia musical en la que se bailaban y cantaban adaptaciones de la música de la época. Se esperaba que la frescura y fácil digestión del espectáculo constituyese un reclamo lo suficientemente atractivo como para traer

público al «Goya» (refrigerado) y superar el handicap del calor veraniego. El espectáculo no funcionó y la cooperativa de actores no llegó a ganar ni siquiera lo suficiente como para recuperar su inversión. El fracaso fue duro por todas las ilusiones que había en juego, y aunque no signifique el final de las cooperativas (porque más bien ha presagiado la aparición de las cooperativas como fenómeno irreversible, que se ha de extender) sí proporciona datos sobre los fallos que habrá que evitar.

La calidad de la obra depende tanto del texto (o guión) como del montaje e interpretación, y en cada uno de estos factores existían desequilibrios. De los textos, el uno trataba de la estupidez y vacuidad de los altos funcionarios y sus mujeres, y el otro, más desenfadado y con posibilidades imaginativas, atacaba a los hipócritas bien situados. En ambos se jugaba con situaciones fáciles a las que se les adivinaba la culminación, a base de caricaturas sin originalidad. Respecto al montaje, se notaba claramente una ausencia de coordinación entre escenas, moviéndose la obra entre altibajos continuos. Aparte la pobreza lógica de medios para el decorado, la razón de la falta de unidad estaba en el método colectivo de creación, por el que se limitó enormemente la tarea unificadora del director, incapaz de canalizar las aportaciones de cada actor y desechar de antemano ninguna de ellas antes de que se probase su inutilidad. El rechazo de la tiranía del director de escena (moneda corriente en los escenarios) les llevó al callejón sin salida del «todos co-dirigen», cuando faltaba la preparación técnica indispensable para su funcionamiento. En cuanto a la interpretación, también permanecían a mitad de camino. Ninguno de ellos es cantante o bailarín profesional, y aunque un actor debe ser capaz de ambos cometidos no se puede esperar de él que lo realice perfectamente. O se canta y baila a nivel profesional, incluyendo los movimientos coreográficos, o también se puede desmitificar una forma de baile y canto, de divismo y show, ridiculizándola desde un punto de partida contrario.

En este caso, sin embargo, la impresión para el espectador era que se intentaba imitar los «musicales», pero no se conseguía por deficiencia de oficio. Sobre todo en la segunda parte, los actores quedaban desbordados por su falta de dominio de las leyes de la comedia musical.

En lo que respecta a la cooperativa en sí misma, la disparidad de criterios entre los componentes provocó la creación de dos bloques enfrentados sobre detalles debido a las discrepancias de fondo. La exigencia de mayor afinidad se vio claro. También fue un elemento paralizador esa especie de democracia absoluta con el que funcionaban, te-

niendo que someterse a discusión y aprobación por la colectividad, incluso los pequeños problemas técnicos que exigían rapidez decisoria. El trabajo distribuido en departamentos con capacidad de acción y responsabilidad fue otra consecuencia «a posteriori».

Otro, y bastante importante, punto en el que se chocó fue en el referente al empresario de local. Se había suprimido a uno de los pulpos, el empresario de la compañía, pero debido a las especiales circunstancias de nuestro país (en las que resulta imposible ofrecer representaciones teatrales a nivel profesional en locales públicos que no estén registrados como «teatros», el escollo del empresario de local resulta insuperable. En este caso el empresario, sin haber arriesgado nada en la obra, estipuló unas condiciones: se llevaba las primeras quince mil pesetas recaudadas cada día y a partir de esa cantidad se dividiría el dinero entre él y la cooperativa. Y como la mayoría de los días no se llegó a esa recaudación mínima, aunque lo que se recogía cada semana representaba bastantes miles de pesetas, se produjo la aberración increíble de que al cabo de casi dos meses de actuación en funciones tarde y noche, los actores debían ciento cincuenta mil pesetas al empresario del local. Y lo más triste es la situación privilegiada en la que se hallan tales empresarios, intermediarios superfluos pero obligatorios.

Por todos los planteamientos y obvias consecuencias valía la pena hablar de un espectáculo ya retirado de la cartelera y que intentó ser el golpe del verano para terminar con más pena que gloria. Pero que será uno de los precursores de la renovación teatral necesaria que se avecina. Los errores son síntoma de vitalidad, si se aprende de ellos.

Demetrio ENRIQUE

Título original: Arniches Super-star (espectáculo colectivo basado en textos de Carlos Arniches). *Intérpretes:* Alberto Alonso, Gloria Berrocal, Antonio Canal, Beatriz Carvajal, Francisco Casares, Amparo Climent, Vicente Cuesta, Francisco Díaz Velázquez, Conchita Leza, Gerardo Malla, Paloma Pagés, Julia Peña, María Luisa Rada, Eugenio Ríos, Jesús Sastre, Amparo Valle.—*Músicos:* Manuel Martínez, Jesús Pardo, Jorge Pardo, Antonio Perucho.—*Coreografía:* Alberto Portillo.—*Escenografía y vestuario:* Victoria Montes y Luis G. Carreño.—*Director:* Antonio Larreta.—*Estreno:* Teatro Goya, 14-VI-73.



Foto: Demetrio Enrique.

Los acreedores

August Strindberg

«Tienen miedo, y la silueta del ausente se les aparece como un espectro..., se agranda, se transforma... hasta que se convierte en una pesadilla que turba ese amoroso sueño... el acreedor que llama a la puerta.»

Una pesadilla angustiosa, un viaje a los confines de la naturaleza humana, en donde el hombre (y la mujer) son el lobo, el desengaño y la destrucción para los otros hombres.

Esta obra de Strindberg fue escrita en 1888, en plena etapa creativa y enfermiza para el autor, impregnándola de una rabia y pesimismo como pocas veces se ha expresado en el teatro universal. Ahora se ha es-

trenado en Madrid por una cooperativa formada por tres actores y el director (uno de los pasos más firmes en el cooperativismo teatral), y constituye quizás la primera aproximación seria del público español a la obra atormentada de ese Strindberg que intentaba desesperadamente escapar de la demencia y del infierno. El precedente más inmediato, *La señorita Julia*, que Marsillach montó esta primavera, no cuenta: en ella no aparecían los demonios de Strindberg, suplantados en un malabarismo inútil por pseudo-monstruos estetizantes.

La estructura de la obra es sencilla. Se compone de tres actos simétricos en los que

... que solos no hubieran madurado nunca..., pero que ayudados un poco revientan...; una operación, si quieres, un poco repugnante» y que no son otros que la suma de insatisfacciones acumuladas en unos años de convivir con otra persona *«sin que hayamos nunca reflexionado sobre ella, y de pronto, un buen día, viene la reflexión, y ya no puede uno pararse»*. Y no termina hasta destruir o ser destruido.

Es curioso el planteamiento del «acreedor» como la pesadilla del ausente —al que se hizo daño— que regresará vengativo, que turba la mente de los otros personajes. En un principio recae en el primer marido, por no habérsele avisado de la nueva unión. Luego se le atribuirá el pintor, achacando a su mujer el arruinar su vida sin recordar lo mucho que le debía, por lo que él le pediría cuentas. Aquí se oculta el concepto de responsabilidad moral de los unos sobre los actos de los demás, cuya forma de exigir reparación es más fuerte que la de la justicia ciega de la sociedad.

Este montaje ha sido realizado de forma colectiva, y a todos habría que atribuir los logros. La interpretación de los dos hombres fue maravillosa en el primer acto, el fundamental. Francisco Guijar en el pintor semiparalizado, obligado a andar en silla de ruedas o muletas, y cuya voluntad también ha sido lisiada, y Emiliano Redondo en el amigo Gustavo, impasible e hipócrita bajo una máscara de comprensión, cuyo bisturí demoledor penetra hasta lo más hondo de los temores de Adolfo. En los otros dos actos hubo un descenso del ritmo, en parte por reiteraciones psicológicas, y también por una confusa interpretación de Mari Paz Ballesteros, que planteó su Neckla a un nivel demasiado benévolo, tratando de salvarla y quitarle de la situación de victimario para ser casi un exponente de «Women Lil». La única anotación descriptiva que da Strindberg de Neckla es en su aparición en el segundo acto, al definirla como *«Alegre, seductora, que habla con solícita ternura»*, para luego mostrar su desdén y falsa piedad.

Quizás el giro impreso por Mari Paz Ballesteros no encaje en el desarrollo pensado por el autor, mezclando los datos con los que el público podía afinar su juicio. La dirección, que fue en este caso coordinación, estuvo a cargo de Víctor Sainz de la Peña, cuidando el difícil equilibrio entre el naturalismo muy emocional que exigía la obra (ideal para actores que sigan el método stanilavskiano) y la sobreactuación en la que fácilmente se podía caer.

Finalmente queda la adaptación realizada por Alfonso Sastre, profundo admirador de la lucha y antropofagia psicológica encarnada en la obra, así como del realismo que la impregna. Su modificación más clara ha sido la del final, que de narrar la muerte de Adolfo por un ataque epiléptico (después que Gustavo le sugestionara de que padecía esta enfermedad) y la última declaración de amor de Neckla a su esposo destrozado, lo convierte en otro más espectacular al entrar en escena un Adolfo sangrando con la navaja utilizada para degollarse en la mano, cayendo a los pies de sus verdugos, quienes *«se miran como extrañamente reconciliados en el horror»*, oscilando sobre su futuro el peso de un espectro «acreedor» que los perseguirá tras su único y último acto de rebeldía.

No es casual que esta obra se represente en el «Pequeño Teatro» de Madrid, ahora que el propietario, el T. E. I., anda por provincias. El local es sumamente apropiado, y continúa con la serie de obras de lucha psicológica entre dos o tres personajes que allí se han programado. *Un ligero dolor*, de Pinter, y la *Historia del Zoo*, de Albee, son similares. Pero ninguna de ellas alcanza el trágico nivel de destrucción y dominio absoluto que estos *Acreedores* de ese individualista con concepción fatalista del mundo que fue el torturado August Strindberg.

DEMETRIO ENRIQUE

Título original: Los Acreedores.—*Adaptación:* Alfonso Sastre.—*Autor:* August Strindberg.—*Dirección:* V. Sainz de la Peña.—*Intérpretes:* Paco Guijar (Adolfo), Emiliano Redondo (Gustavo), Mari Paz Ballesteros (Neckla).—*Estreno en Madrid:* Pequeño Teatro, 5-XII-75.

El rehén

B. Behan

No puedo comenzar la crítica de otro modo: fui a ver una obra y lo que había sobre el escenario no tenía que ver nada con ella. Es cierto que *El rehén* es una obra muy difícil, una mezcla apasionada de lo grotesco y lo naturalista; de la defensa de unas conclusiones y la burla de todos los ideales; un sarcasmo cruel en el que uno puede vislumbrar la sinceridad y simpatía de un autor que descendió al fondo tenebroso de la relación «individuo en lucha-sociedad posible y real», y lo que encontró era tan negro como para carbonizar para siempre su sonrisa y, sin embargo, tenía una vitalidad y deseos de vivir tales que pudo superar la prueba a costa de aparentar un cinismo que no le caía bien. ¿Es fácil trasladar este mundo a escena? No lo creo, y el montaje del «Bellas Artes» queda muy lejos de lo que el texto sugiere y puede aportar.

Pero ya que ha sido la primera aproximación pública a la obra de un autor maldito y de enorme personalidad, conflictivo como pocos, recogeré algunos aspectos suyos y de su obra para finalizar con el análisis del montaje presentado.

A Brendan Behan se le ha llamado «el asesino de Shaw y O'Casey en Dublín». Irlandés por nacimiento y convencimiento, desde 1923 en que llegó al mundo en Dublín hasta 1942 intervino en las vicisitudes de la Irlanda en combate por su independencia real. En 1939 desembarca en Liverpool con una maleta llena de explosivos. A pesar de su juventud (16 años) pertenece activamente al I. R. A., siguiendo el ejemplo de su abuelo y su padre, y lleva la misión de volar los astilleros de la Marina Real Inglesa. La policía le captura en su hotel y le encarcela, arriesgando una pena de 14 años. Juzgado en un tribunal de menores le cae una condena de tres años, a pesar de su ataque al sistema judicial inglés y al tribunal que encara. De sus recuerdos de estos años de re-



Foto: Demetrio Enrique

formatorio surgiría en 1958 un libro, *The Borstal Boy*. Poco después de salir de las rejas reanuda sus actividades políticas anti-coloniales y es vuelto a condenar por su relación con el I. R. A. Pasa cuatro años en la cárcel que le servirán para publicar su primera obra, *The quare fellow*, en 1956, cuya acción se desarrolla la víspera del día en que se ahorcará a uno de los presos. Trabaja luego como periodista de izquierda, marinero y contrabandista. Su segunda (y última) obra de teatro fue *El rehén* (*The hostage*), estrenada en Londres en 1958, y que montó Joan Littlewood, ganando con ella el premio de dirección del Festival de «Teatro de las Naciones» de París de 1959, significando el descubrimiento de Brenda Behan como autor teatral. Muere en su Dublín entrañable en 1964, en plena madurez, a los 41 años. «Con su muerte perdía el mundo irlandés una parte de su alegría.»

El rehén está basada en una anécdota trágica ante la que se descubren perfiles diversos del sub-mundo en la que sucede. Los ingleses van a ejecutar a un joven patriota irlandés. En una posada-casa de citas que regenta un antiguo revolucionario se va a esconder a un soldado inglés capturado para presionar sobre el Gobierno e impedir la culminación de la sentencia. Los personajes

son unos borrachos, prostitutas, homosexuales, ladrones, cobardes, oficiales dogmáticos y un soldado que no sabe por qué lo han secuestrado «cuando acababa de salir de un baile». A pesar de su miserable existencia, todos los habitantes de la posada son patriotas dispuestos a defender la causa, purificados de algún modo en esta creencia independentista. El dueño (Pat), lisiado de guerra, cínico de corazón de oro, acepta el peligroso encargo de ocultar al rehén a cambio de dinero, sabiendo con seguridad los raptos que pueden confiar en él. Surge un breve romance entre una chica-camarera y el soldado. Este no comprende por qué su destino se halla ligado al de un condenado al que no conoce, máxime cuando llegó a Irlanda en cumplimiento de su servicio militar.

Con este material que proviene tanto de sus experiencias de combatiente revolucionario como de su amistad con la escoria humana que habita en los bajos fondos (rebeldes a su modo) y de los dramas de un país en lucha frente al ejército invasor compuesto por gente que no se beneficia de la dominación, Behan estructuró una obra espontánea, desmitificadora, en la que destaca la desfatachez y la insolencia, adobadas con magnífico humor y perspicacia psicológica. En

TEATRO

cuanto un episodio realista alcanza suficiente tensión la destruye al intercalar canciones o pedir:

—«¡Que lo cante el autor!»

—«Eso, si la maldita cosa tiene autor».

—«No le importa nada venir aquí y sacarnos nuestros dineros».

—«Y es muy condenadamente anti-británico».

—«Demasiado anti-irlandés querrás decir».

—«¡Ah, seguro que vendería a su país por un trago!»

—«Y encima uniría las manos para darle gracias a Dios por haberle dado un país que vender».

—«Autor, autor».

—«Ya podía salir... es la única puñetera oportunidad que tiene de que le llamen a escena Pero... le importa un bledo.»

Un lenguaje coloquial, directo e incisivo al servicio de unas escenas locas en la que una problemática dolorosa se acompaña de una picaresca inmersa en humanidad. El hecho de la inocencia o no del rehén queda realmente emparejada con la desilusión ante la traición de los políticos y el vacío después de una juventud perdida al servicio de la patria. Honestidad, locura, sacrificio y dureza. Y la destrucción de la actitud apiadada del espectador. No cabe duda que estamos ante una obra explosiva que puede reducirse a una suma de extravagancias si el montaje no la potencia.

Que es lo que ha sucedido en la versión que Salom ha preparado y Loperena dirigido. Están de moda las comedias musicales y los textos políticos. Y el mismo error que cometió el dúo Marsillach-Gala con su *Canta gallo acorralado*, de O'Casey, ha sido reproducido. Dando la mayor importancia a la parte «divertida» de la obra mediante una aproximación de tipo sainetesco; añadiendo una buena carga de palabrotas e insultos que la Censura comienza a dejar pasar; insistiendo en los numeritos que montan los homosexuales y las «de vida fácil»; la concepción de los autores del montaje difiere sustancialmente de lo que Behan proponía. El pro-

pietario de la Posada, Pat, no es aquí más que un borracho farsante. El «love story» entre el rehén y la camarera inocente impone un romanticismo facilón y fuera de lugar. Los bailes y canciones son sofisticados en exceso, con unas letras que no tienen nada que ver con el tono de la obra.

Esta manipulación del texto que aquí ha realizado el «consagrado» Salom, tal como la del prolífico Gala en la otra obra, son unos atentados de tal magnitud al espíritu de sus respectivos textos, en aras de una chabacanería y pseudo-humor-gancho para el público, que uno no puede decir que lo que ha visto sea lo que Behan y O'Casey escribieran. Al margen de la ignorancia que ambos adaptadores demuestran tener referente a la problemática irlandesa, esa tragedia inacabable que tanta sangre ha derramado.

Como elementos positivos sólo destacaría el espacio escénico y figurines de Mampaso, que dan el color apropiado a la época, y la interpretación de Queta Claver como la mujer de Pat, en un papel que realiza a la perfección. Y recalcar que a Behan aún no lo conocemos.

DEMETRIO ENRIQUE

Título original: «The Ostage».—*Autor:* Brendan Behan.—*Versión castellana:* Jaime Salom.—*Dirección:* J. M. Loperena.—*Espacio escénico y figurines:* Manuel Mampaso.—*Canciones:* Moreno Buendía.—*Intérpretes:* Javier Loyola (Pat); Queta Claver (su mujer); Andrés Mejuto (el general); Jaime Blanci (el rehén); Carmen Maura (la camarera); Vicente Fuentes (travesti); Juan Meseguer (voluntario del I. R. A.).—*Estrenada* en el «Bellas Artes», en diciembre de 1973.

La murga

A. Jiménez y P. Díaz Velázquez

Las Murgas son uno de esos elementos populares profundamente enraizados en la cultura andaluza, en su vertiente de mayor vitalidad y participación colectiva. Durante las fiestas de muchos pueblos se forman pandas o grupos que inventan canciones satíricas dirigidas a comentar hechos que han influido en la vida cotidiana de su comunidad. Acompañados de sencillos instrumentos musicales, las coplas se erigen en fiscal insoportable y burlón que pasa revista a unos y otros, desde el compadre del bar hasta la máxima autoridad (este último sector hace tiempo que goza de una protección especial que le coloca fuera del alcance).



Foto: Demetrio E.

La Murga, en cuanto obra de teatro, parte de esta tradición para utilizarla a dos niveles. En uno de ellos se la integra al espectáculo, en su forma propia de farsa, conservando músicas originales a las que se ha cambiado el texto, aportando una frescura y alegría crítica cautivantes. En el otro se ha intentado convertir la totalidad de la obra en una alegoría «a modo de murga», una especie de parodia trascendentalista que salta de la comedia al melodrama exigiendo al espectador que rellene por su cuenta la desproporción entre los hechos narrados y sus consecuencias y nuestra situación social e histórica.

La historia de Ulises, símbolo del español desdichado, rebelde sin causa ni objetivos, pre-determinado por su mala suerte desde el nacimiento en la calle de su pueblo en medio del escándalo general hasta su aniquilación en una noche de mil pájaros o aquella sangre sangriento, a fracasar en cuanto acción emprendida, es el eje central de la obra.

A través de las andanzas de este sugestivo personaje, mitad pícaro y mitad nihilista, se

nos presentan situaciones e individuos que no por muy conocidos dejan de continuar imponiendo su molesta e irracional presencia en el ruedo ibérico de cada día. La chulería del poderoso; la insolencia del rico; la ceguera de la justicia y la doble moralidad o culto a las apariencias, van golpeando en turno al anti-héroe del relato, al que sólo se le presenta como opción la huida desesperada, desarmado frente a un toro que juguetea con él para mayor diversión de los lejanos directores de lidia.

Lo grotesco de muchas escenas, ofrece imágenes de violencia potencial a punto de desencadenarse. Y junto a lo grotesco, la farsa con bailes de conjunto sencillos y eficaces y cantes intencionados que desbordan el localismo para referirse a un contexto nacional. A este respecto llama la atención que, a pesar de la inspiración de la obra en las murgas andaluzas, en muchos sentidos se halla quizás más cerca de los carnavales gallegos, en donde se utilizan también máscaras y disfraces para los cantes en grupo de crítica y burla. Los ambientes y la música de

TEATRO

La Murga son marcadamente andaluces, y por ello celtibéricos.

La intención de fresco sobre los monstruos nacionales también se evidencia en la elección de momentos claramente influidos por esos grandes fustigadores de la mediocridad y falsedad hispana que fueron Goya, Valle-Inclán, García Lorca, Quevedo y... «La Niña de los Peines», quienes, desgraciadamente, ni han perdido actualidad ni se prestan al juego de la asimilación por el sistema. Entre estos trozos de influencia voluntaria y otros originales, *La Murga* ha brindado destellos de cuál puede ser el teatro que exigen nuestras circunstancias.

Una vez que el realismo ha envejecido sin poder dar de sí todo lo que podía y habría tenido sentido en su época, la nueva orientación de mezcla de estilos, con incursiones en lo musical y el cultivo de la vía burlesca hacia el socialismo, comienza a emprender con ímpetu su búsqueda de soluciones formales a las exigencias sociales. Por ahí van los tiros de los «Tábanos»; quisieron ir los de la cooperativa del «*Arniches*» (de donde han venido muchos actores de *La Murga*, esta vez en estructura de compañía empresarial, ¿un paso atrás?); se asustaron de llegar a fondo los de *Canta gallo acorralado* y *El Rehén*; y pretenden varios de los grupos independientes.

Para quienes recuerden al Alfonso Jiménez del flamenco ritual de *Quejío y Oración de la Tierra*, o la fuerza simbólica de *Oratorio*, esta obra les parecerá sorprendente. Y no lo es, pues pertenece a la otra vertiente de este autor, la farsesca de color negro de *El neófito* y *Lo que ocurrió en la inauguración del Gran Hotel*, de las que fue también coautor Díaz Velázquez. El tándem Jiménez-Díaz ha conseguido escribir colectivamente con cierta continuidad, y en esta *Murga* han vuelto sobre lo ibérico-esperpéntico-andaluz, aunque se note esa falta de equilibrio que mencioné antes entre la grotesco-tragedia de Ulises y sus condicionantes. En este sentido

destaca la visualización del espectáculo que nos ofrece Gerardo Malla, con gran economía de medios, superando las propuestas del mismo texto.

Otro tanto a favor de Malla es su resolución de los números musicales; bien cuando fuerza la caricatura como en la llegada de juez, notario, policía y gafas negras a embargar los enseres de «*Madame América*», la artista circense desconectada por completo de su realidad, escombros del viejo sueño imperial, cantándose y replicándose con el mismo ritmo de un grupo a otro; o aprovechando los indudables talentos para el music-hall que tiene Pili Bayona (mitad del dúo fraternal Pili-Mili), buena adquisición de una actriz anteriormente folklorizante y enternecedora; o la escenificación de parte de los problemas infantiles de Ulises mediante una «representación dentro de la representación», al explicar los sucesos unos personajes a dos filas de espectadores dentro de la misma obra. Y muy intenso el final en penumbras en el que *Ulises—Lute—...* es fusilado tal como muestra Goya en sus fusilamientos del 3 de mayo, sólo que aquí suceden dentro de una plaza de toros y en vez de soldados los ajusticiadores son monstruos fantasmales con sus máscaras tremendistas, exorcización de los «*démons espagnols*» (los «*devils*», vamos, esos diablos tan castizos como los churros y el chorizo) y su gran ceremonia de la destrucción.

Creo que está dicho casi todo. Estupenda la interpretación por parte de actores jóvenes con entusiasmo y buena técnica; bueno el decorado naif de Alarcón; *La Murga* vale la pena verse.

DEMETRIO E.

Título original: «*La Murga*», espectáculo cómico-taurino-musical original de Alfonso Jiménez Romero y Paco Díaz Velázquez.—*Dirección:* Gerardo Malla. *Director del papel de «Ulises»:* Antonio Llopis.—*Decorados:* Enrique Alarcón.—*Música:* Carmelo Bernaola.—*Interpretes* (por orden de aparición): G. Malla, J. E. Camacho, M. A. Rellán, A. Abad, M. Nieto, A. Valle, E. Ríos, S. Sánchez, T. Tomás, A. Jiménez, F. Almansa, P. Bayona, M. Reus.—*Estreno en Madrid:* Teatro «*Marquina*», 7 marzo 1974.



CONFLICTO

El «show» de los artistas con sindicatos

La repercusión pública que ha tenido la huelga de los actores ha sobrepasado con mucho las coordenadas de un conflicto laboral concreto (uno más en la creciente ola de descontento obrero, aunque de mínima importancia para la economía del país), debido a la personalidad de los participantes y la privilegiada atención que siempre les han prestado los medios de comunicación. Que Lola Flores se declare en huelga, y que detengan a Rocío Dúrcal, objetivamente no son más que simples anécdotas, aunque periodísticamente sean sucesos dignos de destacarse en primera plana. Por eso, durante los ocho días que duró la huelga de los actores (del 4 al 12 de febrero), éstos acapararon gran parte de la atención nacional, colocando otra vez sobre el tablero el problema de las deficiencias de la estructura sindicalista para resolver situaciones que se le escapan de la mano.

La profesión de los actores, a pesar de su imagen de vida fácil fomentado por la prensa «rosa», es una de las que más indefensas se encuentran. Condenados al paro durante el 75 por 100 del año, sin seguridad social, en manos de unos empresarios que poco entienden de arte y que sólo buscan la rentabilidad inmediata, con un intenso horario laboral (las dos funciones diarias significan que desde las seis de la tarde hasta la una de la mañana están sujetos a su trabajo) y una larga temporada de ensayos (normalmente entre uno y dos meses) que, no se sabe si desembocará en el éxito de la obra o su rápida desaparición de la

cartelera, todos estos inconvenientes se agravaban por la desunión existente entre compañeros (y sin embargo rivales a la hora de disputar un papel), que había contribuido al tradicional individualismo de la profesión.

Los primeros vientos de cambio soplaron a fines de 1971 y principios de 1972, cuando, a instancias de los actores jóvenes, se convocaron reuniones a las que iban asistiendo cada vez más profesionales, para discutir en común sus problemas y plantear reivindicaciones. Nacido espontáneamente al margen de un sindicato que poco había hecho por ellos, el movimiento de los actores alcanzó la suficiente fuerza como

para arrancar a los empresarios una serie de medidas tan necesarias como: un día de descanso semanal, ensayos pagados, salario mínimo. En ese momento intervino el sindicato apoyando (y dirigiendo) las asambleas.

Se convocaron unas elecciones en ese 1972 para cubrir los puestos de representantes sindicales. Al negar el sindicato la candidatura a quienes habían llevado el peso de las asambleas, resultó una abstención mayoritaria por parte de los votantes.

La voz sin voto del teatro

Pasó el tiempo; muchos de los problemas no se resolvían, otros ni se planteaban; los representantes no parecían estar muy activos. Entonces se vuelve a poner en marcha el movimiento de reivindicaciones profesionales, ante la proximidad de un convenio provincial a discutir, y en una de las asambleas se elige una «Comisión de once miembros» para que defienda los intereses colectivos. Desde el 15 de diciembre pasado en que fue elegida, esta «Comisión de los once» estuvo trabajando en la preparación de un anteproyecto reivindicativo e informando de su gestión. Se declaró conflicto colectivo frente a los empresarios. En ese momento, el presidente del Sindi-



En la última Asamblea ratificaron su confianza y apoyo a la «Comisión de los once», señalando la insuficiencia de la normativa sindical vigente.

ato Provincial del Espectáculo de Madrid niega a la Comisión su poder decisorio en la discusión del convenio, al que sólo podrá asistir «con voz pero sin voto». Los actores en bloque rechazan tal postura y plantean la alternativa: o se acepta a la Comisión como verdadera representante o van a la huelga. Y ante la negativa de las autoridades sindicales, se declaró la huelga.

Luego vino la absoluta solidaridad de todos los actores; el apoyo de numerosos sectores artísticos del país y del extranjero (representantes de actores de 38 países expresaron su adhesión); las asambleas permanentes celebradas dos veces al día en un local insuficiente (pero que era el único que se tenía, ya que se negó sistemáticamente la petición de permitirles reunirse en un local en el que cupiesen los 2.800 actores de Madrid) y el paro escénico total.

A la espera de tiempos mejores

La detención de ocho actores, con la imposición de multas que se elevaban a 2.650.000 ptas., acusándoles de «coaccionar a los actores y actrices para impedir las representaciones en algunos teatros» (afirmación de la que discrepan los propios actores del «Bellas Artes», en donde se produjeron las detenciones); las presiones de los empresarios amenazando con despedir a quienes prolongasen la huelga y llegando a pedir la presencia de la fuerza pública en varios teatros; la postura inmovible de los dirigentes sindicales («La única salida es que cedan los actores», que dijo J. Campmany, presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo), y la imposibilidad legal de reunirse colectivamente, fueron muestras de la dureza con la que se respondía al paro y que determinaron la vuelta al trabajo.

El tema de la «representatividad» ha sido elemento central en el conflicto, ilustrado con claridad por la dimisión que presentaron todos los enlaces sindicales elegidos en 1972 (exceptuando a tres que no la pidieron), y que fue rechazado por el presidente del Sindicato.

En la última asamblea celebrada los actores ratificaron «su confianza y su apoyo solidario a la «Comisión de los once» y confirmaron que el programa mínimo de sus reivindicaciones laborales continuaba siendo el elaborado por dicha comisión», señalando «la insuficiencia de la normativa sindical vigente». La «Comisión de los once», por su parte, ha decidido no participar en las deliberaciones del convenio, aunque hará entrega de sus peticiones a los enlaces oficiales para que sean ellos quienes las defiendan. Ya se verá

TEATRO

Canario en Roma

Una gran imaginación sería la característica teatral de Lino Britto, director de teatro, canario, ex bailarín, cuyo creciente éxito europeo se apoya en *Noche de guerra en el Museo del Prado*, espectáculo que estrenó en Roma y en el que contó con un par de colaboradores ilustres: Rafael Alberti y Ricard Salvat. En Madrid, donde pasó unos días en compañía del no-

velista Alberto Moravia, Britto habló con Demetrio Enrique, de CAMBIO16.

"Esta atmósfera de Madrid es apabullante —asegura—. Y la apertura de la que tanto se habla por ahí afuera, no la veo. Estamos aprovechando el viaje para adelantar en un trabajo en el que colaboramos Moravia y yo. El tiene una capacidad de trabajo enor-



BRITTO: POLÍTICA EN ESCENA.

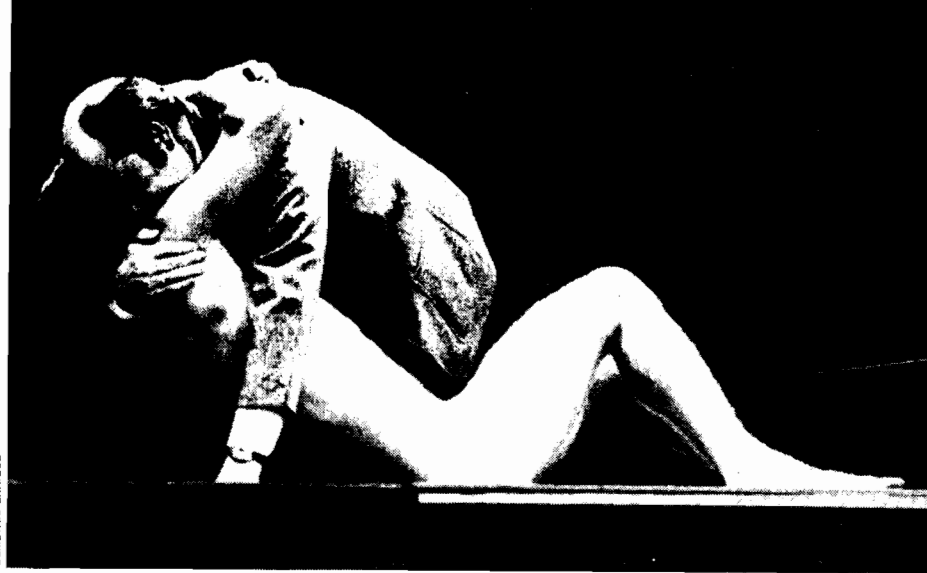
me." Con su ayuda preparó el montaje de su última obra teatral, escrita en 1965, que se llama *Il Dio Kurt*.

"Quiero estrenar en un teatro burgués —se exalta— de esos en los que hay muchas señoras con abrigos de piel que huelen a Chanel núm 5. Al entrar encontrarán unos personajes extraños, vestidos de *Führer*, con aditamentos raros, que no hablarán y se sentarán en las butacas. La obra comenzará con la entrada del primer espectador. Luego se desplegarán banderas nazis que transformarán en un instante todo el local. Porque se trata de que el público se vea obligado a integrarse en ese ambiente, a sentirse identificado con lo que les rodea (aunque sean antifascistas de toda la vida). Así se violenta su autenticidad y se abre su conciencia gracias al choque recibido.

"Intento que mi teatro —define Britto— esté integrado en la sociedad actual presentando un problema político de vanguardia, quizá algo formalista, pero de denuncia. Después de *Noche de guerra* hice en Alemania *Rui Blas*, de Víctor Hugo, y la *Señorita Julia*, de Strindberg, en una versión intimista."

En cuanto a proyectos, España no entra. "No me he planteado la posibilidad de trabajar aquí —revela— y no sé si sería posible. De hecho, en julio voy a montar una obra de un autor español que tiene graves problemas políticos actualmente, en el Festival de Sant' Archangelo, de Rumania.

"Mi última relación directa con la cultura española —recuerda Britto— fue enviar una obra que he escrito sobre la fiesta del 'Vitor' en Horcajo de Santiago, con una mezcla de textos de Santa Teresa e ideas políticas, a concursar el Premio Badajoz de 1974. No he tenido todavía contestación, pero creo que quedó finalista. Es posible que la realice para la televisión italiana, intercalando escenas de la fiesta con las de la obra." ♦



LOPEZ VAZQUEZ, RIBO Y SU "EQUUS" PUDOROSO

Slip de castidad

"Pues sí, me gusta ser la primera señora que ha enseñado las tetas en un escenario español", dijo la actriz María José Goyanes a un redactor de esta revista al día siguiente del estreno de *Equus*, una pieza del inglés Peter Schaffer, que ha tenido a favor de su lanzamiento una polémica muy significativa de por dónde van los tiros en el negocio teatral español.

Mientras el productor de la obra cuenta con la complacencia del público para poner un poco de aceite y sal en el mustio manojito de hierbas que es el teatro de este país, la Administración expende estos condimentos con cuentagotas.

En *Equus* hay una escena en la que dos jóvenes actores tienen que aparecer completamente desnudos por "exigencias de la trama". Manuel Collado, productor de *Godspell*, entre otros espectáculos, vislumbró el posible negocio y se decidió a dirigir él mismo la obra, adjudicando además uno de los papeles clave a su propia mujer.

El martes siete de octubre, tres días antes de la fecha prevista para el estreno, Collado tenía en su poder el acta de la censura, debidamente firmada. Todo parecía perfecto: los españoles iban a ver, por vez primera, dos desnudos, uno él y otro ella, en una escena de duración, tratamiento e iluminación convencionales. Nada de *strip-tease*, nada de destape fugaz y parvulario, sino dos personas "en puros cueros".

"Pero dos días más tarde —dijo Manuel Collado a CAMBIO16— me llamó el director general de Teatro para decirme que no podía comprender cómo los censores habían autorizado aquello, y que era necesario que los actores no se desnudaran. Yo

le dije que en ese caso preferiría suspender la representación, arriesgándome a perder los cinco millones de pesetas que ya me había gastado. Pero después de discutirlo, llegué con él al acuerdo de que María José y Juan Ribó quedaran cubiertos sólo por un *slip*."

Mientras tanto, el estreno se aplazó "por razones técnicas". El director general de Teatro llamó el día quince a los críticos teatrales de los periódicos madrileños y les comunicó "lo del *slip*". Pero cuando CAMBIO16 quiso confirmar en el Ministerio las declaraciones de Manuel Collado, no pudo contactar a Mario Antolín.

"Yo estoy segura de que si el ministro hubiera visto la obra, se habría dado cuenta de que la escena de los desnudos es totalmente necesaria", dijo María José Goyanes. "El autor se preocupó de dejar bien anotado esto, porque cuando yo salgo de la escena y Juan se queda sólo con los caballos, que es el momento clave de la obra, él tiene que estar completamente desnudo, como los caballos, para que se vea bien el efecto de pasión y violencia de ese momento."

La Goyanes aclaró: "No es un asunto de exhibicionismo ni de pudor. Yo entiendo el pudor siempre en función de una estética. Realmente pienso que la gente no es tan imbécil como para no poder vernos desnudos."

Equus, un drama psicológico barnizado de modernos tintes de antipsiquiatría, es la última pieza de Peter Schaffer, un inglés de cuarenta y nueve años, autor de *Ejercicio para cinco dedos*, *La real caza del Sol* y *El ojo privado-el ojo público*. El montaje de *Equus* es muy parecido al realizado en el "Old Vic" de Londres, y prácticamente idéntico al del "Plymouth Theatre", de Nueva York, donde Anthony Perkins es el mismo psiquiatra que José Luis López Váz-

quez en el teatro de la Comedia, de Madrid, donde, y por veinte mil pesetas diarias, López Vázquez ha hecho un sustancioso regreso a las tablas. ♦

De Benavente a Godspell

Tres lustros en el mundo del teatro, una insólita temporada experimental y uno de los mayores éxitos del año

(*Godspell*: una compañía en Madrid y otra en gira por provincias), además de su fe en la función única y su desconfianza hacia los empresarios de sala, hacen de Manuel Collado un fenómeno raro dentro del panorama teatral español.

Textos traducidos, de una invariable mediocridad, y destape a pasto son los ingredientes del llamado teatro comercial, que cada vez lo es menos, por otra parte. Como en todos lados, también en España arraiga cada vez más el teatro independiente que, en este juego de paradojas, termina por ser el verdaderamente comercial.

Ahora acaba de concluir una temporada clave para este movimiento: la del Benavente, de Madrid. Durante un año, este teatro se alineó junto a los pocos Capsa, de Barcelona; Quart 23 o Valencia Cinema, de Valencia; Pequeño Teatro, de Madrid —que intentan una programación “off” coherente y continuada.

“La idea falló por problemas económicos —explica Collado—, porque los espectáculos de grupos no son todavía demasiado taquilleros. Para ellos no es suficiente, además, con el local: precisan dinero para los mon-

tajes, cobrar ensayos. Sus obras exigen mayor libertad de expresión, pero también más esfuerzo del espectador. En cuanto a los recitales, la publicidad previa solía llevarse los ingresos debido a que los cantantes no eran muy conocidos.”

Muchos grupos

De cualquier manera, el escenario del Benavente sirvió para que desfilaran grupos y espectáculos como TEI, Quejío, Topo, Goliardos, Manuel Gerena, Morente, *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta*. La fórmula de trabajo consistía en presentar, simultáneamente, dos grupos: cada uno tenía una función diaria y, al mismo tiempo, se luchaba contra el anacronismo de las dos funciones.

Con un éxito teórico, al menos: “se sacaba prácticamente lo mismo”, revela Collado. El productor —que en épocas llegó a regentar cinco teatros en Madrid— se siente a gusto, ahora, con el tipo de espectáculo en que trabaja. Pero reconoce las dificultades: “tropezamos, entre otras cosas, con el inmovilismo de los empresa-



MANUEL COLLADO Y “BENAVENTE”

rios de local, que no se arriesgan ni comparten los nuevos supuestos artísticos”.

Claro que Collado también tiene sus “ahorros”. En este caso, *Godspell*. “Su éxito —supone— se debe a la novedad. Es un espectáculo musical bien hecho, de ruptura; ahora me quedará sólo con su producción, lo que me permitirá pasar el verano, y prepararé una temporada de teatro de calidad.” ♦

TEATRO

Habló el chivato

La obra de teatro más taquillera de España es *Jesucristo Superstar*, representada en el madrileño Alcalá-Palace por la compañía de Camilo Sesto. En un solo día, el avispado cantante-actor-empresario ha llegado a sacar de la taquilla la bonita cantidad de 935.000 pesetas. En Barcelona son la revista del teatro Apolo —*Una amigueta de usted*, de la compañía Colsada— y el *Show* de Pedro Ruiz y Mary Santpere —*Historias de Pan y Pipa*, en el Victoria—, los que encabezan las recaudaciones. La última hizo 901.000 pesetas el día de Navidad.

Estos datos, por sorprendentes que puedan parecer, son oficiales. O al menos suboficiales. Pertenecen a una relación que se distribuye diariamente entre los empresarios de los teatros españoles —conocida cariñosamente como *el chivato*—, y que elabora el Sindicato del Espectáculo con cifras que brindan las propias empresas.

La mayor utilidad del *chivato* es su valor comparativo. De las cifras de un solo día no pueden obtenerse conclusiones exactas sobre la marcha económica de una *función*. Para juzgar sobre el éxito o fracaso de una obra hay que contar con varios factores, como la capacidad del local, el pre-



HISTORIA DE UNOS POCOS ESPECTADORES



EL ANCIANO HAIR NO ES RENTABLE

cio de las localidades y el tiempo que lleve en cartel. Por esa razón *La resistible ascensión de Arturo Ui*, que ha alcanzado una recaudación media de 102.860 pesetas en un local de tamaño mediano —poco más de quinientas localidades—, es una representa-

ción que "ha pegado". Por el contrario, las 143.890 pesetas de *Hair*, en un teatro tan grande como el Monumental —dos mil ochocientas entradas—, resultan escasas.

Según los informes del *chivato*, el *hit parade* de recaudación media semanal en el mes pasado ha sido, en Madrid: *Jesucristo Superstar*, *Equus* (todavía con Juan Ribó y la Goyanes en *slip*), ¿*Por qué corres, Ulises?* (de Gala, con Victoria Vera en velos) y *Mujeres con sexy boom* (de Tony Leblanc, en el teatro de La Latina).

En Barcelona, a las ya mencionadas *Una amigueta de usted* e *Historias de Pan y Pipa* siguen *Que se deja usted el paraguas* (con Paco Martínez Soria), *La muchacha sin retorno* (con Rocío Dúrcal) y *Sé infiel y no mires con quién*, que también se representa en Madrid desde hace cuatro años.

La obra menos comercial ha sido, en Madrid, *Historia de unos cuantos*, de Rodríguez Méndez.

Crónica de un año candente

Nuevos criterios de censura, problemas laborables y éxito inicial de las producciones independientes presiden la marcha del cine y el teatro que se hace en España en estos momentos. A punto de cambiar, o no, las cabezas desde la Administración rigen los espectáculos del país. Demetrio Enrique y Antonio García Rango examinan el panorama.

Títulos

EN TEATRO

• *La resistible ascensión*, de Arturo Ui, de B. Brecht, en una ejemplar versión de Camilo José Cela ("auténtica recreación del original en el sur de Europa"), y un montaje de Peter Fitz y José Luis Gómez.

Divinas palabras, de Valle Inclán, montada por Víctor García para la compañía de Nuria Espert. *Alias Serrallonga*, de Els Joglars; y *La semana trágica*, por el Orfeo de Sants, dirigido por Luis Pasqual.

Por parte de los grupos independientes se pueden mencionar: *La ópera del bandido*, de Tábano; *Ubú Rey*, de Jarry, por Caterva de Gijón; *Magnus & Hijos, S. A.*, de Ricardo Monti, en tabla de Venezuela, y en teatro, *El realquiliado*, de Joe Orton, por la compañía Morgan de Teatro, dirigida por A. García Moreno.



ARTURO IRESISTIBLE

Respecto a la rentabilidad: *Equus*, de P. Schaffer, producida y dirigida por M. Collado (343.000 pesetas de media cada día), y *Jesucristo Superstar*, de Rice y Weber, dirigida por Azpilicueta (pesetas 475.000 de media diaria, por diez funciones semanales).

Teatro: El año de la huelga

"El año 75 será ya para siempre el año de la huelga de los actores", declaró a CAMBIO16 Adolfo Marsillach. "A partir de ella añade Tina Sainz:— se tiene que contar con nosotros; no queremos seguir marginados."

Lo que predomina en las carteleras de Madrid y Barcelona, únicas ciudades con actividad teatral continua,

son "las mismas comedias y vodeviles de siempre, apartadas de la situación real del país", dice Pau Garsaball, empresario del barcelonés Teatre Capçal, aunque hay una cierta tendencia a estrenar autores de los considerados "malditos", como Rodríguez Méndez, Luis Riaza, Romero Esteo y Martínez Mediero".

Para el crítico y editor Pedro Altares, "el teatro español ha continuado su lento proceso de deterioro. La situación es alarmante. Y mucho más el silencio tendido sobre ella".

Entre los responsables de esta si-

tuación se hallaría, en primerísimo lugar, la censura, "que no ha sido todo lo abierta que se necesitaba y no ha permitido obras españolas dignas de verse" (Aurora Bautista), y las prohibiciones de obras con todos los permisos en regla, como sucedió con varios espectáculos del II Festival de Teatro del Alfil, de Madrid; con *Pueblo de España, ponte a cantar*; con el grupo Tábano; con el Ensayo Uno en Venta; con el *Ubú rey*, de Caterva, prohibido en Valencia, presumiblemente informado *dixit*— por su carácter antimonárquico, aunque la razón

A nivel oficial, la temporada no ha

sido mala. Así, Mario Antolín, director general de Teatro, reconoce que "ha habido grandes éxitos de taquilla, especialmente extranjeros, pero poca frecuencia del teatro español, debido a la dificultad de estrenar en el teatro comercial"; Antolín se lamenta asimismo de la "menor presencia de grupos independientes".

En la periferia se ve más negro el panorama. "No nos han entregado la subvención prometida para las Jorna-

ELS JOGLARS, EN ACCION

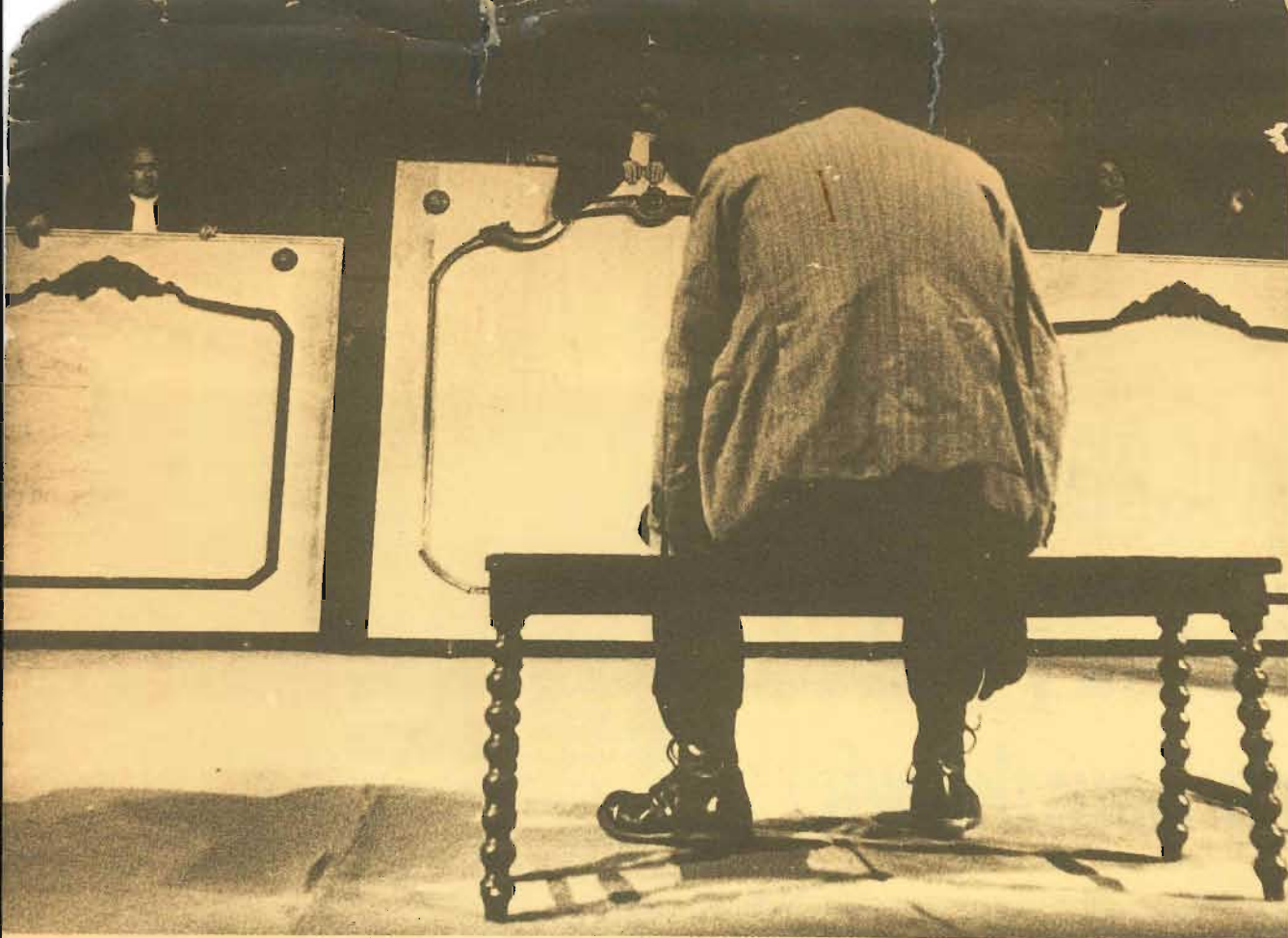


das de Vigo — sostiene Javier Brisset, uno de los organizadores—, y las trabas para el desarrollo del teatro en gallego son constantes." Desde Sevilla, uno de los miembros del grupo Mediodía informa que "la única sala dedicada al teatro comercial de la ciudad sólo da cabida a las compañías que sobran en Madrid. La labor positiva la llevan los grupos independientes, con una red en funcionamiento que cubre dieciséis pueblos de Sevilla y Huelva".

Para un miembro del Pequeño Teatro de Valencia, "el Teatro Nacional de la Princesa no ha ofrecido nada autóctono". Y también son los grupos independientes los que llegan a pueblos a los que jamás se acercaba una compañía de teatro, en una labor que está adquiriendo carácter periódico. Según Ceferino del Olmo (encargado del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Baracaldo), "cada vez hay más resistencias y menos fondos para las actividades culturales, en vez de ser ellas las que abriesen camino". "En el País Vasco —sostiene el crítico Pedro Barea— el teatro más serio se desarrolla en asociaciones de familias y en barrios y, aunque el teatro en euskera está muy mal, hay un movimiento incipiente surgido en las Ikastolas."

Al final del año, el Arturo Ui y las Divinas Palabras aportaron una calidad indiscutible. También llegó el destape, verbigracia, *Equus*. "Uno de los hechos más destacados del año ha sido el triunfo económico de la expresión corporal para teta y orquesta", proclama el autor Luis Matilla. El también autor Angel García Pintado, rima: "Ni la teta libre ni el Superstar lograrán que dejemos de bostezar".

El incremento de las cooperativas formadas por actores y la visita de interesantes grupos extranjeros, como el *Theatre Oblique*, de París, y el *Teatro Nacional de Islandia*, fueron, junto con el incendio del Teatro Español, de Madrid, los otros hechos fuera de lo normal. ♦



El irresistible d

BERTOLD Brecht, el dictador fascista, el campeón de boxeo de los pesos completos, los «gangsters» de Chicago y el teatro Lara de Madrid, son los elementos más importantes con los que el Equipo Crónica (Manolo Valdés y Rafael Solbes) ha contado para su creación del espacio escénico en la *Resistible ascensión de Arturo Ui*, que triunfa desde octubre en los escenarios madrileños.

Aunque este trabajo constituya su primer contacto con el mundo teatral, la trayectoria del Equipo Crónica permitía intuir que pronto realizarían experiencias en este campo. Sus figuras de cartón-piedra pintadas (las Meninas, el conde-duque de Olivares) eran personajes de sus cuadros que cobraban corporeidad y escapaban de la tela para ocupar un espacio idéntico al del espectador. Ya con ocasión de los fallidos encuentros de Pamplona de 1972, la intervención de los Crónica consistió en dispensar por los asientos de un frontón a un centenar de inquietantes «espectadores ideales»: rígidos, mudos, con gafas oscuras y bigote recortado en una cara inexpresiva. Al llegar el público de carne y hueso estaba obligado a sentarse al lado de los muñecos, molestos compañeros de auditorio.

Un motivo por el que podía interesarles especialmente el *Arturo Ui* de Brecht era su tratamiento desmitificador del líder fascista, reducido a «gangster» paranoico. A nadie se le escapa que el Hitler ferozmente satirizado por Brecht ofrece en su comportamiento «gangsteril» algunos rasgos y claves que pueden ayudar a interpretar al personaje histórico y su actuación política.

Esta línea de identificación de seres reales con mitos de la pintura, el cine o el comic es la que los Crónica han emprendido hace muchos años.

Ambos hechos nos hacen imaginar la alegría y el interés con el que colaboraron en el montaje del *Arturo Ui* durante tres meses.

Decorado del Equipo Crónica para Arturo Ui

UN RING EN EL VESTIBULO

Nada más franquear la puerta de entrada al teatro, el espectador encuentra un «ambiente» que le prepara psíquicamente para la obra que se va a representar. Una serie de muñecos están sentados en las butacas. Su ropa (sombrero de copa, chaqué y pantalón gris rayado) los hace fácilmente identificables con los señores de las finanzas que dominan el mercado bursátil que aparece en un gran gráfico en la pared. Los espejos laterales con sus sombras de pistoleros recortadas, junto a las que se proyectan las de los propios espectadores, incorpora a la violencia como acompañante del capital. Un improvisado ring de boxeo en el centro de la estancia, con la bata y los guantes de Arturo Ui que aguardan su llegada, aporta numerosos datos sobre lo que significa el personaje: el campeón —gobernante— será el más fuerte de los contrincantes; los capitalistas son los que organizan el combate, y ellos nunca pierden; la violencia no desaparecerá por sí misma...; el que un lado del ring esté abierto parece indicar al espectador: ¿estaría usted dispuesto a pelear contra Arturo Ui?

Unos fotomontajes anti-nazis hechos por el gran maestro del arte político que fue John Heartfield en los años 20 y 30, que se exponen en las paredes, son un homenaje a este semi-olvidado precursor. En mi opinión ese «ambiente» creado por los Crónica en el vestíbulo es lo mejor de su trabajo en la obra. Respecto

al decorado y el escenario en sí, su aportación muestra varias ideas interesantes.

Una de las cosas que más sorprenden al espectador es el encontrarse al fondo del escenario con una enorme pared desconchada y grisácea agujereada. La presencia opresiva con indicios de violencia de esta pared, propia de un hangar o almacén, delimita perfectamente el mundo de Arturo Ui. Además de servir al efecto de distanciamiento del público respecto a la historia contada que propugnaba Brecht. El decorado escueto, reducido a los objetos indispensables para caracterizar cada escena y cada personaje.

Se pueden identificar en la obra varias situaciones-tipo que sirven para ilustrar las numerosas escenas. Una es la del salón en penumbra, iluminado por lámparas esféricas que penden del techo. Según se incluyan sillones estampados con el dibujo de coliflores, mesas de bar y de billar, un tresillo con mesita y florero o un par de bancos con varias sillas, la escena representará la oficina del «trust» de las coliflores, el tugurio donde se reúne la banda de Arturo Ui, una salita de edificio oficial o la sala de prensa de un juzgado.

En base a unos escasos utensilios (butacones, sillas, coronas de flores, tarimas, mesas) de la forma en la que se combinan se obtienen las diferentes estructuras.

Hay tres decorados que destacan del resto y se han conseguido con espectaculares elementos. Uno es el del juicio, donde los jueces se

sientan en lo alto de enormes mesas enfatizadas hasta resultar agobiantes. Otro es el del hotel, cuando Arturo Ui inicia su ascensión: las luces de neón con el anuncio «Hotel Mamuth» que se apagan y encienden, aportan la atmósfera de lujo recién adquirido. Finalmente, en las escenas de la casa de campo del presidente del consejo, y del entierro, unos árboles auténticos con sus ramas proporcionan la nota natural y «exterior».

Al dar escasa importancia a los colores, con una predominancia de los tonos blancos, grises y ocre, creo que se busca reforzar la idea de que todo lo que ocurre sobre el escenario es una historia ficticia y que son los hechos con los que el autor ha establecido un claro paralelismo, los que deben interesar al espectador. Esta doble lectura de la obra llegaba a un punto de intersección en la escena final, cuando Arturo Ui da un discurso a los habitantes de su ciudad a la que acaba de anexionar. En este momento, la tribuna del orador iba a estar al borde delantero del escenario, junto al público. Su arenga se dirigía a éste. Por órdenes de la censura se tuvo que retrasar el estrado al fondo y cambiar el tapiz que lo cubre. Los Crónica decidieron colocar otro tan cursi y fuera de lugar que el espectador se diera cuenta de que provenía de una imposición y no de su voluntad.

Texto y fotos: Demetrio Enrique



PACO NIEVA: ?Furioso o solamente enfadado?

La publicidad de las primeras obras del Teatro Furioso de Francisco Nieva que se estrenan en España se centra en un tema: "En el escenario irrumpe el más dsvergonzado, lúdico y brutal alarde de sexualidad". Aunque es indudable que sus obras contienen una corriente de aire que renueva y revitaliza la forma de tratar el componente erótico de nuestra represora cultura, insistir en el "alarde de sexualidad", que para el espectador consiste en una escena con un desnudo total femenino (suavizado por la penumbra ambiental y distorsionado por las luces sincodélicas que se mueven sobre el cuerpo de la bella) y el desenfado con el que se habla del amor carnal y sus órganos materiales, no es más que un desplazamiento comercial del interés de uno de los autores "malditos" del presente teatral español hacia una parcela anecdótica de su producción. Pero que ha sido uno de los causantes del éxito inesperado de sus dos obras que llevan unos meses en el **Figaro** madrileño.

Para los productores, que manejan como señores feudales los circuitos del teatro comercial, el nombre de Nieva era sólo aceptado en su faceta de decorador, no queriendo saber nada de su abundante obra dramática constituida a lo largo de dos décadas. La relativamente aceptable acogida —excelente en el caso de la crítica— de su recreación de "No más mostrador", intercalada con una representación alucinada de la vida de Larra, cumplió el objetivo de demostrar que un joven autor puede funcionar bien en el mercado teatral en una época tal de penuria de la calidad dramática como la que atravesamos. Y así corrieron el riesgo de montar parte de su Teatro Furioso, sin dejarse llevar por su carácter experimental y su orientación plástica, lo que ha significado una falta de coherencia con

los postulados de este tipo de teatro y su captación por una mentalidad tradicional de fabricar montajes.

Su labor como escenógrafo y colaborador en montajes empujó a Nieva a considerar las nuevas corrientes teatrales —la organicidad de Grotowski y del Living Theatre, herederos inconscientes de Antonin Artaud; el ceremonialismo del Bread and Puppet, con su peculiar "tempo" escénico— desde el punto de vista de los actores y directores. Para ellos, el espectáculo teatral es una suma de esfuerzos en donde el texto es sólo una base de partida, un puñado de sugerencias que serán recogidas, elaboradas y plasmadas materialmente por quienes intervienen en el montaje. Ante la importancia creciente que van adquiriendo los movimientos, los sonidos, las imágenes y los silencios, que prescinden del papel de medida del tiempo escénico atribuido al texto, la opción del dramaturgo es para Nieva la de estructurar un teatro abierto con cualidades literarias mediante una especie de "pre-textos" que sirvan para construir encima la realidad física del espectáculo puesto en escena. Por ello se da en sus obras del ciclo Furioso (donde mayor énfasis otorgó a estos principios teóricos) un calculado esquematismo de las situaciones, la frase como soporte que exige ser complementada por los diversos recursos expresivos del montaje: mímica, ritmo, sonoridad, música, clima visual, etc.

Junto a tal postura como autor, en Nieva resalta su imaginación para obtener escenas delirantes con personajes fantásticos, sin miedo a lo irracional ni las exageraciones. Al servicio de su universo fantasmagórico, aleteante y circunstancial emplea un lenguaje que rejuvenecen olvidadas palabras. Los temas suelen ser variaciones más o menos fáciles de reco-

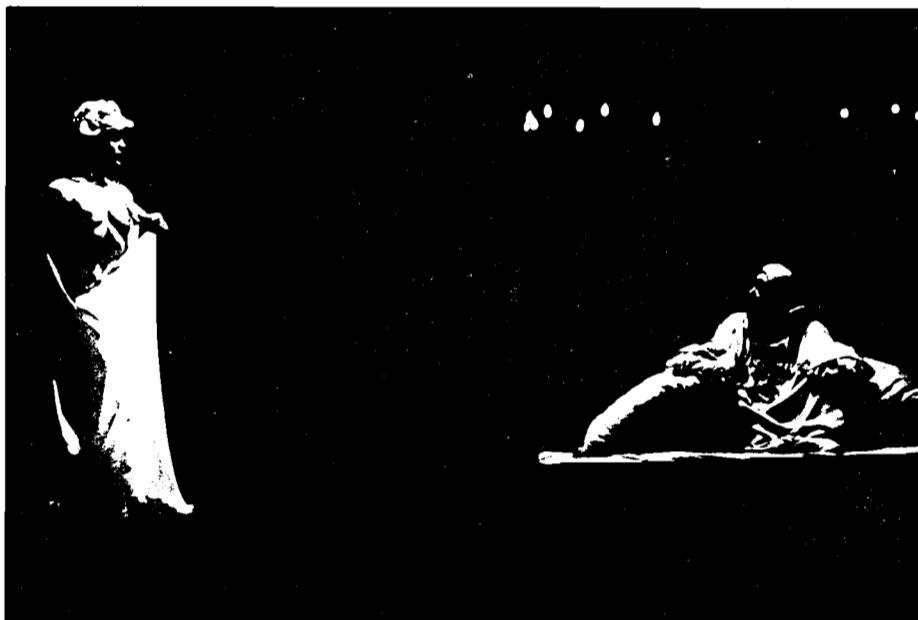
nocer sobre nuestras constantes culturales e históricas: las represiones, la intolerancia religiosa, la hipocresía, la ineptitud de los poderosos y la cobardía.

En la primera de las obras estrenadas en el Figaro, "La carroza de plomo candente" (1), nos presenta una "ceremonia negra en un acto" que es un fiel y esperpéntico retrato de hechos y personajes demasiado repetidos a lo largo de siglos de Historia de España. Para que el heredero del trono pueda tener descendencia que lo perpetúe, es necesario vencer sus taras e impotencias con remedios tanto religiosos como quiméricos. Así se reúnen en torno al enorme lecho-altar del que va a ser nuevo monarca, un fraile inquisidor, un barbero chismoso y cortésano, una nodriza que ejercita la brujería y un torero rondeño que representa los máximos valores viriles de la raza. La intervención de tan abigarrados personajes en la ceremonia de brujería que pretende insuflar el deseo sexual en el embozado monarca —y que recuerda las sesiones de exorcismo a las que fue sometido Su Majestad Carlos II, de sobrenombre "el Hechizado"— es el centro de la obra.

Lo que la bruja presenta como "un curso de fornicio" abreviado pero intenso y que exige que la escena se recupere de "magia sensual" cuando la Venus Calipigia, encargada de levantar el apetito carnal del rey, excita al torero bestial (que emplea nombres de pueblos como interjecciones: "¡Ay, cómo me enciendo, Cañete! ¡Guarromán! ¡Gózar! ¡Carratraca!") lo que es un estupendo hallazgo de Nieva) y que es la cumbre de la obra, en el montaje de José Luis Alonso pierde casi toda su fuerza magnética. El director, poco tentado a las innovaciones formales, desperdicia interesantes sugerencias textuales para cubrir el expediente con ideas tradicionales. El fuego sensorial que debía estallar en esta escena queda ridiculizado al aparecer la Venus como un maniquí de un pase de modelos semi-inmovilizada sobre su tarima fría y lejana. Al espectador se le entrega desnudez más o menos visible, pero dentro de la mecánica desorbitada de la obra el recurso facilón utilizado es un pegote que desentona.

En líneas generales me parece que en "La carroza de plomo candente" se ha manejado la valiosa materia prima del texto de acuerdo con criterios que responden a una concepción de primacía de la palabra en el espectáculo, lo que va en total desacuerdo con la misma base del Teatro Furioso. En la otra obra, "El combate de Opalos y Tasia", "pequeño preludio orquestal" a modo de juguete chispeante con la excusa de una pelea entre dos mujerzuelas despechadas por perder los favores de su común amante, funciona mejor esa dilatación interpretativa exigida, que llega hasta sustituir las mujeres por dos luchadores masculinos en un determinado momento. "Opalos y Tasia" globalmente; Laly Soldevilla, en su interpretación del joven monarca, y la imaginación de Nieva son lo más destacable del conjunto.

Texto y fotos:
Demetrio ENRIQUE



(1) Publicada en la colección de teatro de "Cuadernos para el Diálogo", número 37.

¿SE HA MUERTO EL CIRCO?

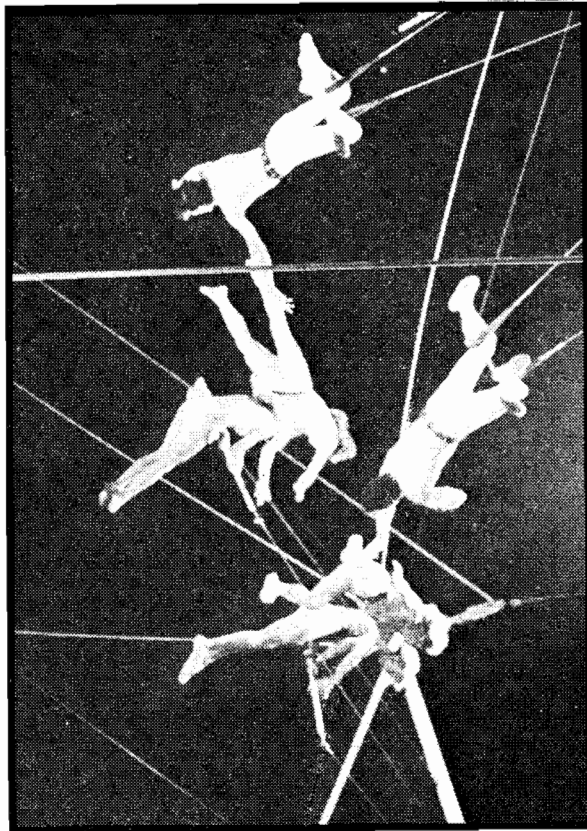


Como en todas las épocas navideñas, la estampa de una abultada familia en la que se hallan miembros de varias generaciones, sentados en las gradas de un Circo, se continúa repitiendo. La entrada al maravilloso Circo es uno de los privilegios que todo niño tiene derecho a conseguir, al menos por una vez en el año. Pese a ello, a nadie escapa el hecho de que el Circo como Espectáculo mayoritario está desapareciendo. De su enorme atracción masiva, cuya época de apogeo puede fecharse a principios del siglo, sólo perduran unos coletazos con poca energía.

En primer lugar, hay que destacar la continua desaparición de los pequeños circos, desde el nivel de tribu familiar o "titiriteros" hasta el mediana empresa artesanal con unas docenas de empleados.

Los circos que superviven se han agrupado o concentrado (como sucede, por otro lado, entre las empresas comerciales e industriales) y son grandes compañías sujetas a las modernas técnicas de rentabilidad económica. Los circos actuales han dejado de ser un arte para convertirse en una empresa. De un modo parecido a lo que ha ocurrido con el Teatro, la competencia del Cine y la Televisión han sido grandes causantes de su descenso de popularidad. Ahora bien, esto no quiere decir que su sentencia de muerte se halla firmada.

En el ejemplo del Teatro, es cierto que un determinado TIPO de obra teatral, reflejo de una mentalidad anquilosada, se encuentra en una crisis que puede resultar fatal (¡y ojalá lo sea, por el bien del Teatro!), pero no olvidemos que junto a ella ha aparecido otra manera de pensar y hacer Teatro, con unas posibilidades de éxito popular enormes en cuanto desaparezcan las barreras administrativas que lo



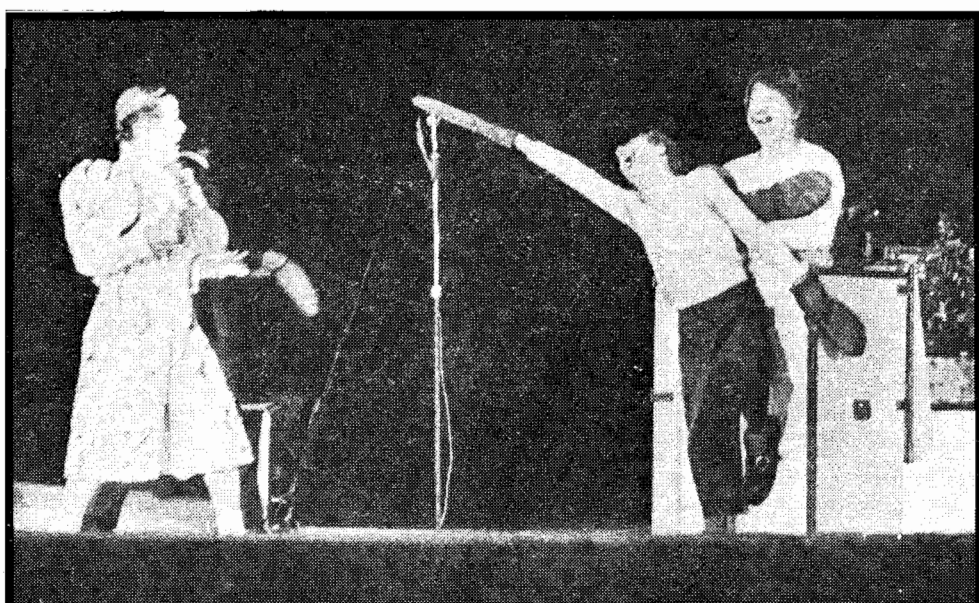
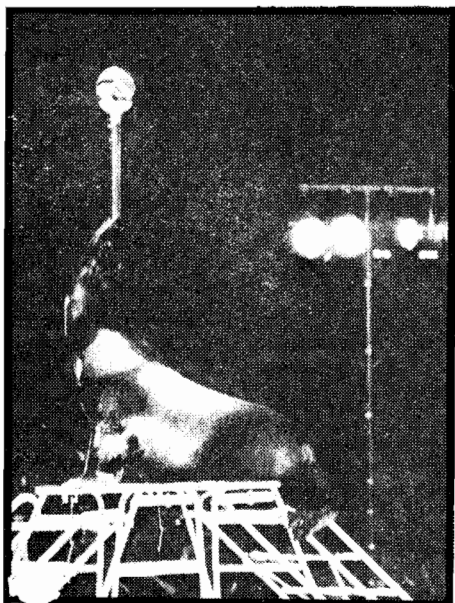
La fuerza del Circo se halla en su capacidad de recrear la vista, desatar la imaginación y encarnar esa figura mítica que le ha sido asignada en la mente infantil, el lugar en el que "todo es posible".

El éxito internacional alcanzado por un espectáculo como la "Linterna Mágica" (que tanto le debe al Circo en su raíz) o de repeticiones de las películas de grandes cómicos del Cine Mudo, descendientes directos de los "clowns" circenses, nos confirman la teoría de que ha surgido un nuevo público que reclama y busca la "Imaginación" en los espectáculos a los que acude, y que es capaz de potenciar cualquier experimento que se aparte de lo comercial y tradicional para desarrollar nuevas formas de expresión.

Quizá lo que convenga decir más bien sea "¿Dónde está el otro Circo?", ese Circo que muestra Fellini en su película "Los Clowns", que es capaz de convertir cualquier entierro en una cabalgata surrealista plena de energía vital.

Las fotos que ofrecemos corresponden a varios números del FESTIVAL MUNDIAL DEL CIRCO ofrecido en el Palacio de Deportes de Madrid y que creemos que forma parte de una corriente de superación técnica en los artistas hasta la destrucción de las leyes físicas por el organismo humano, realmente meritoria, pero a la que le falta esa imaginación y sensibilidad que lo podrían convertir en un verdadero Espectáculo de lo Imposible.

Texto y fotos: Enrique MARTIN



EL PADRE DE LOS "HAPPENINGS": JOHN CAGE



El pianista que va a dar su concierto llega al escenario con su limpio smoking, se inclina hacia el público en plan de saludo, se sienta ceremoniosamente en la silla, extiende los brazos, queda inmóvil en esa postura durante un minuto, tres minutos, cuatro minutos treinta y tres segundos. En la sala sin embargo no había silencio. Las tímidas toses y carraspeos de impaciencia se tornaban conversaciones airadas que surgen del sonido respiratorio y de la intrusión de ruidos procedentes del exterior. La música está de alguna manera en la sala, no en el escenario sino entre las reacciones del público. Al finalizar este lapso de tiempo, el pianista se levanta con impasibilidad, repite su saludo al público y desaparece de la escena. La partitura se llama "Cuatro minutos treinta y tres segundos" y su autor es un excéntrico pintor-compositor llamado John Cage. Transcurría el año 1952 y el lugar era el mismo Woodstock del festival Pop que constituyó el último de los Grandes Festivales en EE.UU.

La promoción hacia el público que constituía la obra "4m. 33 s.", buscando su participación y su mirada atenta hacia un contorno que se revelaba de un solo golpe con vida propia, era una experiencia sobre las relaciones entre ruidos y silencios, en la vía de investigación que le había llevado a proclamar que "el sonido

tiene 4 elementos: altura, timbre, intensidad y duración; y un complementario, el silencio". La manera en la que los sonidos se producen a lo largo de lapsos de tiempo adquiría una importancia mayor que la producida por la armonía, que Cage rechazaba. Introduciendo además el azar o la casualidad dentro de la

partitura, se conseguían unas obras irrepetibles por ser distintas en cada versión, según fuesen los estados psicológicos de los intérpretes, las condiciones ambientales y la variación de tales elementos como los altavoces y decorados. A este método de tipo "aleatorio" se le descubrió su poder de introducir la música en el teatro y estuvo en el origen de la corriente moderna de música concreta o casual.

La importancia de este hombre en la evolución del arte contemporáneo es enorme, y en su país es ya legendario. Su imitación de los procesos naturales y su intento de suprimir la distancia entre el arte y la vida responden a una actitud semi-mística que adquirió influenciado por los maestros del budismo "Zen" y por el uso del "Libro de los cambios" chino, el "I Ching", libro que puede ser utilizado para prever el futuro y adoptar las actitudes más convenientes.

(Pasa a la página siguiente)

(Viene de la pág. anterior)

tes ante cada eventualidad.

A John Cage hemos podido verlo en los "Encuentros de Arte" que se acaban de desarrollar en Pamplona. La coincidencia de que en este año cumpla los 60 y de que la mayoría de sus discípulos españoles se hallasen allí fueron la causa del gran homenaje que se le rindió.

Creemos que a él mismo no le agrada demasiado el ver cómo se le considera un "clásico" y se respetan sus obras con la misma devoción que las obras académicas. La aceptación unánime que se hizo de su concierto electrónico con gritos guturales queda muy lejos de los rechazos violentos del público indignado de su primera etapa.

O John Cage ha perdido agresividad o el nuevo público traga todo lo que se le eche al tratarse de obras "consagradas".

Su biografía se podría resumir en un origen californiano con un padre que inventó entre otros artilugios un submarino que producía tal cantidad de burbujas que no se podía utilizar con fines bélicos. Después de un aprendizaje de pintura, piano y arquitectura; en 1939 ofrece una de sus primeras obras innovadoras "Construcción en metal", en la que utiliza en piano "preparado", convertido en instrumento de percusión al introducir trozos de madera, tuercas y caucho entre las cuerdas, para variar los sonidos producidos. En 1952 ofrece su "Espectáculo" en el Colegio de la Montaña Negra, en el que se bombardeaba al público desde las cuatro esquinas de la sala y desde lo alto de unas escaleras, con poesía fonética; lecturas entrecortadas; improvisaciones al piano; danza; proyecciones de películas sobre el cocinero del Colegio y una puesta de sol; diapositivas contra el techo; cuadros pintados de blanco y hasta la participación de un perro. Al final de las actuaciones se ofreció café a todos los asistentes como detalle ritual. Este espectáculo se puede considerar como el primer "happening" musical celebrado en los Estados Unidos y su influencia sobre el arte de vanguardia aún no ha cesado. A excepción de las experiencias de Dadá y de los surrealistas en la Europa de 1916-1930, nunca se habían destrozado tantos esquemas artísticos en un sólo espectáculo. Esta obra fue quizás la más trascendente de su larga producción (lleva realizadas más de 125) y estuvo en el origen de la invasión de "happenings" que lo mismo se producían sobre escenarios o en las playas, revitalizando el teatro y llevando el espectáculo a la calle.

en las playas y la comunicación a través de la televisión entre gente de las Costa Este y Oeste de los U.S.A., en la que no decían más que tonterías del tipo "Oh, sí, le veo perfectamente"; "Pues yo a usted también", pero se introducía un elemento trascendental en la comunicación de imágenes y palabras entre personas situadas a miles de kilómetros de distancia, que no se conocían de antemano; estos fueron dos de los "happenings" de Kaprow, uno de los discípulos de Cage. Desde los espectáculos de imágenes y sonidos de tipo sicodélico (light shows) de San Francisco a las manifestaciones de protesta frente al Pentágono; de los grandes plásticos inflables de los campus universitarios a la participación del público en las actuaciones del Living Theater; de la lluvia de billetes de a dólar sobre las cabezas de los cambistas de la bolsa de Nueva York, produciendo desorden y perplejidad, y escenas de luchas por agarrar billetes, realizado por los Yippies (movimiento que unía a los hippies politizados) a la burla que dos de los dirigentes de este movimiento causaron al departamento de Justicia norteamericano al comparecer en juicios disfrazados de Reyes Magos; de Jueces; de guerrillero viet-cong; convirtiendo al Proceso de Chicago que juzgaba a los dirigentes de las manifestaciones de la convención demócrata de Chicago de 1968 en un "happening" continuo en el que la ley y la política perdían su carácter intocable; en toda esta sucesión de acciones se pueden observar los elementos característicos de esta nueva visión del arte y la vida que originaron los "happenings".

Texto y Fotos: Enrique MARTIN



Ballet sobre el asfalto

Demetrio Enrique

En muy raras ocasiones la danza sale de su "ghetto" cultural para bajar a la calle y encontrarse con la vida cotidiana. Las actuaciones del grupo Danza AZ en calles y plazas de barrios madrileños, demuestran que aunque no exista afición a esta forma de expresión artística, interesa a los espectadores.

Formado hace varios años con el nombre Danza AZ, el trasvase de miembros y largas temporadas sin actuar, unido a que ahora mismo no tengan nombre como grupo, les ha hecho pasar casi inadvertidos en el escuálido panorama del ballet español.

"Algunos especialistas nos han criticado duramente —declara uno de los miembros del grupo a D16— basándose en nuestra 'falta de perfección' en movimientos indivi-

duales y colectivos. Pero, ¿a ver quién es capaz de conseguir esa perfección cuando te mueves sobre el asfalto, que a poco que te descuides te has despellejado una pierna? Las condiciones técnicas de la actuación en la calle exigen que no se preste mucha atención al perfeccionismo y se recalque la reacción entre los bailarines y el público".

Con ocasión de las fiestas de La Ventilla, celebradas esta semana, el grupo ofreció un espectáculo callejero. Rodeados por varios centenares de personas, de todas las edades, enchufaron un tocadisco a los altavoces de la tarima de los músicos y bailaron al compás de melodías dodecafónicas. La primera parte del programa se compuso de dos piezas interpretadas de forma clásica por varios bailarines, enfundados en sus correspondientes 'maillots'.

En la segunda parte fueron alternando la actuación suya con trozos musicales en los que invitaban a bailar a los espectadores, en plan de baile moderno suelto. Allí intervinieron desde críos de seis años hasta algunos de los 'indios metropolitanos' del barrio. El último número consistió en un ballet conjunto de actores y espontáneos que improvisaban movimientos clásicos para seguir una melodía atónica. La experiencia fue entendida por los bailarines espontáneos, que se entregaron a ella a fondo.

Mientras se bailaba, una de las componentes del grupo se movía entre los espectadores, tocándoles en los brazos con un aire serio y ceremonial. La gente no sabía como responder a este contacto, y la reacción más frecuente fue quedarse rígidos y desconcertados. "Nuestra intención —siguen dicen-

do a D16— es que la gente pierda el miedo a mover su cuerpo, utilizándolo con todas sus posibilidades musculares. Se teme demasiado el contacto con otros cuerpos y el libre movimiento del propio, lo que conduce a una represión muscular que influye en el psiquismo de cada persona."

Otro hecho, que también vino a desmitificar al artista y bajar a ras de tierra las técnicas de expresión, se producía en la misma fiesta cuando bajo los soportales de la plaza se imprimía una imagen con un texto a favor de la creación de un ateneo libertario en el barrio. Con un rudimentario equipo de serigrafía se pintaban, a la vista de los presentes, camisetas, camisetitas, blusas y pañuelos. Imprimir sobretela, al igual que expresarse mediante el baile, está al alcance de todos.

Música: Concierto en Granada

Flamencos con chilaba

Marroquíes que tocan flamenco y andaluces que cantan en árabe regresan a los orígenes de la música andaluza, que suena por igual a ambos lados del Estrecho

LOS olvidados sonos de la música árabe volvieron a oírse hace unos días junto a los muros de la Alhambra. En Granada, el cantante marroquí Shkara, acompañado por un laúd, se puso a cantar «por garnatis», un cante de origen y melodía idénticos a las actuales *granainas*. Y luego, la sevillana Lole, junto a su marido Manuel, lanzó un largo y ondulado canto en lengua árabe. El flamenco y los ritmos andalusíes o arábigo-andaluces, conservados en Marruecos, se dieron la mano en el Albaicín, cinco siglos después de que Boabdil derramara sus famosas lágrimas.

El concierto fue organizado por el Seminario de Estudios Flamencos de la Universidad de Granada en colaboración con el Ayuntamiento de la ciudad. El programa era breve, pero sustancioso: Lole y Manuel y la Orquesta de Música Andaluza de Tetuán.

«La gente del flamenco, y especialmente los gitanos, sentimos como un imán ante la música árabe», afirmó Lole a Enrique Brisset, de CAMBIO16. Nacida en Triana, en 1954, y gran admiradora de la Niña de los Peines, Lole representa una personalísima faceta dentro del flamenco. «Mi madre es de Orán, y en mi casa todas mis hermanas cantan árabe —dice—. Ahora, estoy aprendiendo egipcio para conocer mejor las letras. Tanto los del rock andaluz como los del flamenco deberíamos investigar en los caminos de la música mora. Si llevas el compás, no te pierdes. Y, para mí, lo más importante es que me encanta, la llevo en la sangre.»

Para el especialista malagueño Juan Orellana, «la música andalusí o arábigo-andaluza, como generalmente se denomina, es un fragmento de la gran civilización que floreció en esta tierra, y que hoy podemos escuchar en sus formas más puras gracias a los países del Magreb, especialmente Marruecos, donde se ha conservado sin apenas evolucionar». Si bien los primeros bereberes que llegaron a la Península aportaron, entre otros elementos musicales, el rabel o rhab, precedente del violín, no fue hasta la llegada del polifacético Ziryab a Córdoba, cuando la música andalusí alcanzó su apogeo. En el año 822, Ziryab fundó allí el primer conservatorio de Europa, donde se crearon las Nubas, que

se pueden comparar con las posteriores sinfonías.

A diferencia de la música religiosa árabe, que sólo sirve de la voz, las Nubas se acompañaban de instrumentos y se centraban en el amor y la naturaleza. De las 24 Nubas que existieron, en su mayoría de autores anónimos, sólo quedan hoy once, y no todas completas. Como no están escritas, y transmitirse de memoria en las familias de músicos, el riesgo de pérdidas es cada vez mayor. Excepto una, que se compuso en Fez en el siglo XVIII, todas las Nubas fueron compuestas en Andalucía. Durante algún tiempo siguieron interpretándolas los moriscos residentes en la España católica, de forma clandestina, a excepción de la procesión del Corpus, en la que se les autorizaba a tocarlas públicamente. Al ser expulsados, los moriscos se la llevaron consigo al Magreb, donde se conservó como música palaciega, aportando un retoño popular: la griha.

«Este es un terreno donde queda muchísimo por descubrir —dice Juan Orellana—, por ejemplo: cinco ritmos de las Cantigas de Alfonso X el Sabio son arábigo-

andaluces, al igual que gran parte de los músicos de su corte. Ibn-al-Jatib, poeta de Loja, en una Nuba se refiere al temperamento andaluz de entonces, tan similar al actual en ideas-clave, tales como que no se ha hecho la hacienda más que para gastarla'. Las Nubas pueden durar hasta diez horas, y las radicadas en Marruecos poseen un ritmo parecidísimo al de las sevillanas y las soleares.»

Soleares marroquíes

En el reino alauita de Marruecos hay en la actualidad seis orquestas de música andalusí existentes: la de la Radiotelevisión de Rabat y las de Fez, Tánger, Casablanca, Marrakech y Tetuán, ciudad esta última que también cuenta con una orquesta compuesta exclusivamente por mujeres. La que tiene grabados más discos sobre música andalusí y goza de más prestigio es la Orquesta del Conservatorio de Música de Tetuán. Fundada en 1944, la orquesta de Tetuán tiene como director, desde 1956, a Mohamed Tensamani, quien

además es solista de laúd y cantante. La orquesta se compone de 22 miembros, a su vez profesores del conservatorio, aunque a España han venido sólo nueve. Como instrumentos de cuerda utilizan dos laúdes, que remontan su origen a más de dos mil años, y han sido el predecesor de la guitarra; cuatro violines que se colocan sobre la pierna y no en el hombro, y un rabel, que con unos 1.500 años de antigüedad es el instrumento árabe más remoto, formado por dos cuerdas de tripa de borrego, que se tocan con un arco de cerda de crin de caballo, de muy difícil manejo. Como instrumentos de percusión tienen la pandereta, que va marcando el ritmo, y la «darbuka», un tamboril cilíndrico.

«Estos son los componentes básicos de la música andalusí —dice el director de la orquesta—, aunque en nuestro repertorio tenemos piezas modificadas con la inclusión de pianos, saxos, flautas y también banjos, que son de origen árabe.»

Y el profesor Tensamani, que habla un correcto castellano al igual que el resto de los músicos, concluye: «Esta música es de aquí, es andaluza. En Marruecos nos hemos limitado a conservarla».



REPORTAJE

Resucita la zarzuela

El sorprendente éxito alcanzado por los espectáculos programados en el madrileño teatro de la Zarzuela, supone una verdadera resurrección de un género que parecía privativo de épocas pretéritas.



RESULTA difícil discutirle a la zarzuela como género la simpatía del público madrileño, a pesar de ser espectáculo de otro siglo, pocas veces tratado con el rigor y el atractivo de los musicales de importación que con cierta frecuencia visitan nuestra cartelera, y sobre todo conservado en moldes teatrales de alcanfor y servido como plato de nostalgia. Y sin embargo, baste con mirar las cifras de las recaudaciones de taquilla de la temporada 82-83 para comprobar que la *Antología de la Zarzuela* de Tamayo conseguía una de las recaudaciones más altas, casi 186 millones en 269 representaciones, lo que supone una media de

que fuera en las píldoras de las sucesivas versiones de sus antologías, un fenómeno de respuesta popular semejante, aunque a distinta escala, se producía en las breves temporadas ofrecidas en los escenarios veraniegos al aire libre y en el Centro Cultural de la Villa, por cortesía del municipio madrileño, que siempre entendió que en el género se encontraban custodiados algunos rasgos indelebles del Madrid eterno.

Desde que dio comienzo la temporada teatral, Madrid cuenta además de los habituales programas de zarzuela, con un acontecimiento sorprendente, la iniciativa emprendida por los nuevos directores del



Resulta difícil negarle a la Zarzuela la simpatía del público madrileño.

Casi doscientos millones consiguió recaudar la Antología de la Zarzuela en la temporada 82-83.

casi 700.000 ptas. por función. Una cifra bien superior a las revistas de Lina Morgan, por señalar como punto de comparación otra cumbre económica de la temporada. El dato no revela ningún secreto para cualquier aficionado a los menús que ofrece la cartelera teatral, o en cualquier caso, se trata de un secreto a voces, pero lo sorprendente, sin duda, estriba en que la zarzuela, como género, siga gustando incluso a espectadores jóvenes, conservada como habitualmente se sirve en los viejos envoltorios de un teatro de desguace.

Con ser sorprendentes las recaudaciones del espectáculo de Tamayo, seguramente el director que mejor ha entendido las apetencias del público y el que ha mantenido viva la tradición de la zarzuela, aun-

teatro de la Zarzuela, de titularidad estatal, el maestro Benito Lauret y el director de escena José Luis Alonso, que desde su nombramiento han comenzado a plantearse con una exigencia que hasta el momento resulta insólita, la tarea de devolver la dignidad y el rigor a un género que de tan buena salud goza por parte del público espectador. Los resultados no se han hecho esperar, y no sólo por parte del respaldo popular de los primeros montajes estrenados, que era cosa bien previsible, sino porque han sabido descubrir a ojos más exigentes determinadas virtudes de un género que ya pertenece al patrimonio cultural y que ha encontrado en manos de estos excelentes profesionales la meticulosidad, la paciencia y el cariño de los restauradores de antigüedades. Dos espec-

táculos sobre todo, «La verbena de la Paloma» y «La Gran Vía» han devuelto al Madrid de este final de siglo otras tantas visiones complementarias de su pasado. Y lo han hecho bordeando los tópicos de lo castizo y de lo cheli, es decir, desde una sensibilidad moderna y desde un lenguaje teatral contemporáneo.

La ópera cómica española

A España ha llegado esa ola de renovación que desde hace años ha barrido en Europa con los viejos clichés del teatro lírico y que ha llevado a dirigir los grandes montajes de ópera a los más grandes directores



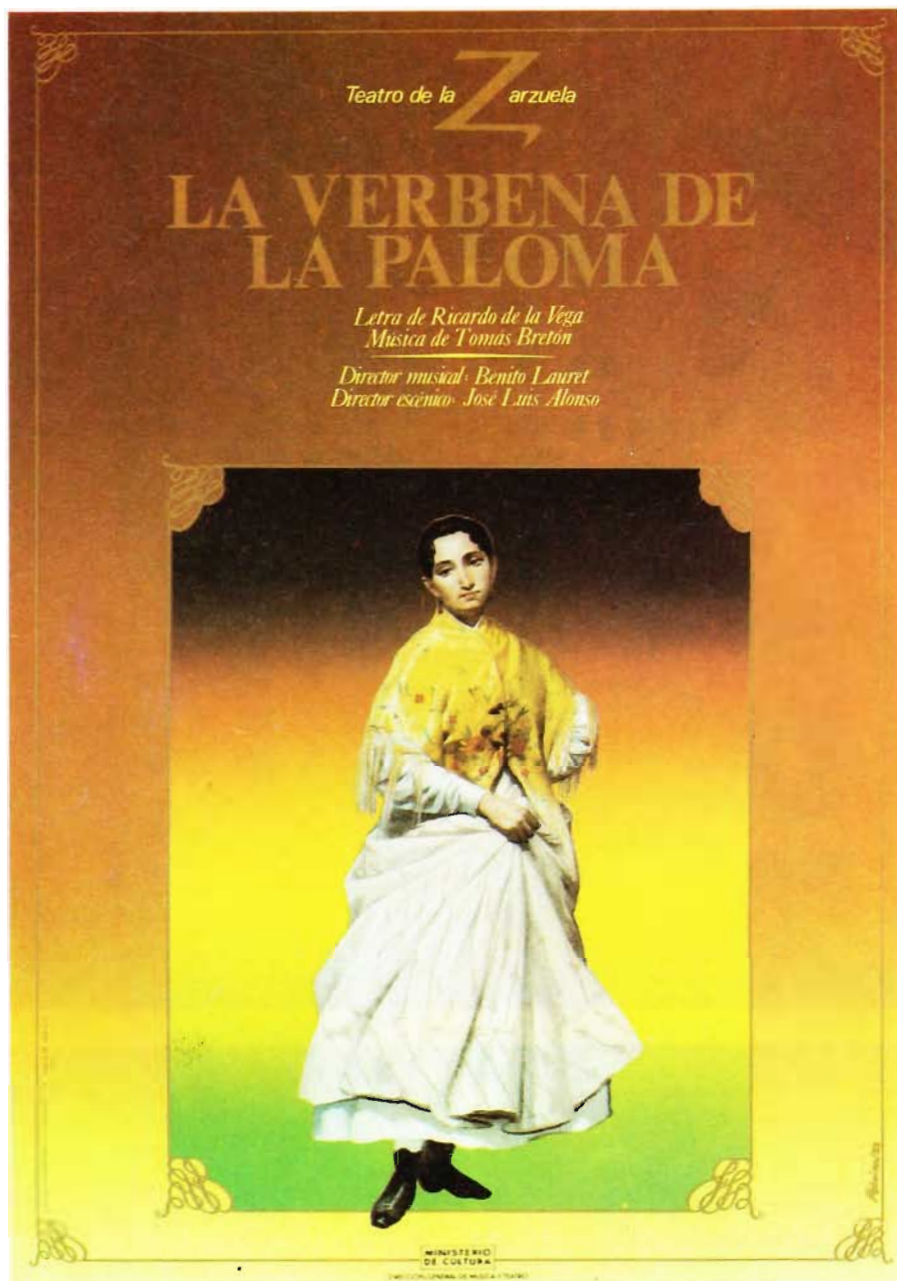


de escena del mundo. Desde Peter Stein a Chereau, desde Strehler hasta Peter Brook, que en la temporada pasada trajo a Barcelona una peculiar versión de la ópera «Carmen», planteada en formato de bolsillo y donde la convención teatral se ha devuelto al escenario, como la clave de la unidad perdida, aquella condición que hace de la ópera el espectáculo total, donde se dan cita todas las artes.

La zarzuela, en el género lírico español no es —como frecuentemente se le ha llamado— un «género chico», una segunda división, donde se permiten las licencias que en la ópera resultarían de mal gusto, sino el género que se corresponde con la opereta vienesa y con la ópera cómica de tan celebrada historia en el pasado y en el presente en los escenarios de la lírica de Europa. Y curiosamente, se trata de un legado patrimonial como seguramente no tiene ningún país, ni en la abundancia que se ha cultivado en el nuestro, ni en la influencia que fue capaz de imprimir, sobre todo en los países de nuestra misma lengua. A este res-



Gloria y peluca es uno de los títulos repuestos en el revival zarzuelero de la capital de España.



La Verbena de la Paloma ha vuelto a vivir el éxito que alcanzase en 1894, ante personajes como la Pardo Bazán y Echegaray.

pecto es justo señalar el rotundo éxito que el ya mencionado espectáculo antológico de Tamayo ha recolectado en América y la locura que supuso su representación en Cuba, donde el género tuvo un desarrollo propio y donde incluso se bañó de los sones de la antigua colonia y volvió a España cargada de acentos y coloreada de personajes y dichos que se quedaron ya como rasgos y perfiles de sus mejores zarzuelas.

En su día, la decisión de llamar zarzuela o bien ópera cómica a este género causó más de una batalla verbal, porque siempre un cierto escándalo y polémica acompañó los momentos más cruciales de su historia. El origen del nombre se remonta al siglo XVII, al lugar así denominado en las inmediaciones del Real Sitio de El Pardo, donde el cardenal infante Don Fernando poseía una casa de campo y un palacete para solaz y descanso de cortesanos y cortesanas, escenario de ciertos espectáculos líricos —dramáticos que dieron en llamarse zarzuelas.

Lo cierto es que mientras Barbieri aseguraba que este género de espectáculo tenía una historia tan antigua como la de nuestro teatro nacional, «ya que siempre gustaron los españoles de la agradable alternancia del recitado y del cantado», una pluma tan acerada como la de Alarcón arremetía diciendo que la zarzuela era «espectáculo burlesco destinado a simbolizar no los progresos y tendencias de un arte naciente, sino la deliberada caricatura de un arte de mayores y más solemnes miras». La batalla a favor y en contra del género llegó también a la discusión sobre el primer espectáculo de zarzuela que puede considerarse como tal, en

